# يا أمة ضحكت من جهلها الأمم

مالك صقور

... "هل يعرف مَنْ يهتف على جثة ضحيته ـ أخيه: "الله أكبر"، أنه كافر إذ يرى الله على صورته هو: أصغر من كائن بشري سويِّ التكوين؟"

هذا ما قاله الراحل محمود درويش في ذكرى حزيران الأسود الأربعين ـ عام 2007، قبيل رحيله بعام واحد. وقبل أربعة أعوام من "الجحيم العربي" الذي تكرّر ويتكرر فيه مشهد "الله أكبر" ـ قبل ذبح "إنسان" لأخيه الإنسان.

ولما كان الشيء بالشيء يذكر، فعلى ذكر هزيمة العرب النكراء في الخامس من حزيران عام 1967، استقبل رئيس فرنسا ـ آنذاك ـ الجنرال ديغول وفداً صهيونياً من الكيان الغاصب المنتصر على مصر وسورية والأردن، وفي أثناء الزيارة سأل ديغول أعضاء الوفد قائلاً: "... ويحكم إذا ما أصبح العرب قوة اقتصادية، وعسكرية، وثقافية، عندئذ ماذا تفعلون؟"

لا أعرف بماذا أجاب الوفد الصهيوني، لكنني أعرف أن اليهود لم ينسوا سؤال ديغول الذي يتضمن الجواب والنصيحة معاً.

لا أعرف إن كان الحكام العرب، والساسة العرب، والمثقفون العرب قد قرؤوا أو سمعوا بما دار بين رئيس فرنسا والوفد الصهيوني، ولكني أعرف أن الصهاينة عملوا في السرِّ والجهر على جعل العرب أمة مشتتة، متخلفة، ممزقة، تابعة، مقزّمة. وأعرف أن العرب ازدادت فرقتهم، وهرول بعضهم للتطبيع مع الكيان الصهيوني. في البداية، كان سراً، واليوم جهاراً نهاراً، أعلنوا التنسيق مع الكيان الغاصب، واتحدّوا ضد سورية.

منذ فترة ليست بعيدة تم استهداف مقر مجلة في باريس، قامت الدنيا في الغرب الإمبريالي، هاج الأوربيون والأمريكان والصهاينة ضد الإرهاب. حتى اجتمع رؤساؤهم بمسيرة هزلية، كانت فضيحة عالمية، لا سابق لها في التاريخ، يا للمهزلة!!

واليوم، يذبح العراق، وتدمر سورية، وتمزق ليبيا إرباً، وكأن شيئاً لم يكن، فالضمير العالمي تكلّس ومات. أما الضمير العربي...!!

يتطلع العرب إلى أميركا وأوروبا بدونيّة وضِعة لا فتتين. ويأخذ بعضهم هذا الغرب "المتمدن" جداً، مثالاً للحضارة، والمدنية، والثقافة، لأنهم هم أهل الصناعة، والحداثة (وهم كذلك)، فيستوردون السلاح، بقيمة بلايين البلايين من الدولارات، ويستخدم هذا السلاح بالمال العربي، لتدمير القلعة الأخيرة في الوطن العربي ـ سورية.

من يقرأ تاريخ أوروبا القديم والحديث، ويطّلع على الصراع الدامي بين شعوب أوروبا وبلدانها منذ العصور الوسطى، مروراً بالحربين العالميتين الأولى والثانية، يعتقد بأن شعوب أوروبا لا يمكن أن تتصالح، فالحرب العالمية الثانية زهقت أكثر من ستين مليون ضحية. فكيف لها أن تتحد؟!

والشعوب الأوروبية لا تجمعها لغة واحدة، ولا تاريخ واحد، ولا آمال لديهم إلا استعباد غيرهم، والسيطرة على مقدرات الشعوب الأضعف، ونهب ثرواتها ومع ذلك، اتحد الأوربيون تحت يافطة كبيرة (الاتحاد الأوروبي) ووحدّوا (العملة)، وجعلوا وحدة النقد لديهم (اليورو)، وألغوا تأشيرة الدخول بين بلدانهم.

قبل أن يتم (الاتحاد الأوروبي)، ظهر كتاب بعنوان: (الأمنية الأوروبية)؛ روّج مؤلفاه: اندريه بريغو ودومنيك دافيد إلى الوحدة الأوروبية، وقد عوّلا على (الثروة الثقافية الأوروبية)، التي تجلّت في منجزات الثورة الصناعية، وتطورها من القرن السابع عشر حتى القرن العشرين، وتوصلا إلى الخلاصة التالية: "والخلاصة أن هذه الثروة الثقافية الأوروبية لا يمكن أن تحيا إلا إذا كانت تبشيرية، حتى لو نزعنا منها جميع الصفات التي أدّت في الماضي إلى الاستعمار بجميع أشكاله.. ففي نظر الأوروبيين يبقى الأمريكيون دائماً أطفالاً كباراً. لا تاريخ لهم ولا ثقافة. والسلافيون أشقّاء لمغول

جنكيز خان. والآسيويون أسياد وضحايا الأنظمة الطاغية، كما أن العرب ضحايا التعصب".

هذه هي نظرة الأوروبيين إلى شعوب العالم. خاف المؤلفان أن يقولا عن الأمريكان، الحقيقة، وأن يصفا الأمريكي بأنه سيبقى من رعاة البقر. واكتفيا بالقول: "سيبقى الأمريكيون دائماً أطفالاً كباراً، ولا تاريخ لهم ولا ثقافة".

لا تاريخ ولا ثقافة للأمريكيين، هذا صحيح، ولكنهم أسياد وأبطال في المصارعة الحرّة. واستباحة العالم بأسره، إن تمكنوا. ولكن نظرتهم (للسلافيين)، وهم يقصدون (شعوب الاتحاد السوفيتي)، فهذا غير صحيح أن السلاف وشعوب السلاف أي أغلب شعوب أوروبا الشرقية الناطقين باللغة السلافية القديمة، ومنهم روسيا وروسيا البيضاء، وأوكرانيا، ويوغسلافيا، وبلغاريا، وبولونيا، هم أشقاء لمغول جنكيز خان. فالذي أثبته الشعب السوفيتي، أنه في فترة وجيزة، وجيزة وقصيرة جداً بعد الحرب العالمية الثانية، استطاع أن يرسل أول إنسان إلى الفضاء (يوري غاغارين)، أما أشقاء جنكيز خان وأسلافه، فهم ذاتهم المغول والتتر الجدد الذين يغزون بلادنا، وينهبون ثرواتنا، ويقتلون شعوبنا.

أما العرب فضحايا التعصب، وهذا صحيح، وإن كان هذا التعصب، قد شغل عليه الغرب طويلاً، كي يوقظ الإحن والأمراض الاجتماعية، والنعرات الطائفية، والمذهبية، وقد نجح، وأثمر فعله في ما سمي "الجحيم العربي"، وانفلات الغريزة من عقالها في سورية. وهذا من تدبير مدّبر، وذلك بعد اكتشاف نقاط الضعف فينا، بعد أن سبر المناعة لدينا، بعد أن عثر على الثغرات فدخل منها، وراح يوسعها.

وعلى ذكر الأمريكان والأوروبيين، فاتني أن أذكّر القارئ الكريم، بما كتبه جيفرسون إلى مونرو عام 1816، إذ كتب فيما كتب رسالة يعبّر فيها عن الذّل والهوان والاستغلال الذي يتلقاه الأمريكيون من المستعمرين البريطانيين، وقد جاء في هذه الرسالة: "بريطانيا ـ هي عدّو للجنس البشري بأكمله، وليس لأمريكا وحدها".

وبعد أسابيع من هذه الرسالة، كتب آدامز يقول: "إن بريطانيا تعلّم أبناءها احتقارنا وإهانتنا والإساءة إلينا. ولن تصبح صديقة لنا حتى نصبح نحن سادتها"...

من يقرأ المشهد الإمبريالي الحديث، بعد الحرب العالمية الثانية، وبعد العدوان الثلاثي على مصر، ولاسيما في هذه الأيام، يدرك مدى صوابية قول آدامز. لقد أصبح

الأمريكان سادة، وسادة البريطانيين، وفعل الصداقة أثمر في هذا التحالف البغيض على شعبنا، ووطننا، في العراق وليبيا وسورية.

* * *

يحق للأوروبيين أن يتحدوا، وقد تناسوا، أو نَسَوْا الحروب الطويلة، والصراعات الدموية الهائلة، وراحوا يعملون على تطوير بلادهم في كافة الميادين الصناعية، والزراعية، والتجارية، والثقافية مستثمرين العلم والمعرفة والعقل. وفي الوقت نفسه يعملون على إضعاف العرب، وزرع الفرقة والتفرقة بينهم، ولا يخفى على أحد، ما صرّحت به إذاعة (البي بي سي) البريطانية من لندن، في إثر الانقلاب الفظيع المنظم الذي انطلى على شعوب الاتحاد السوفيتي، وأدى إلى تفكيكه: "لقد زال العدو الشيوعي الأول وبقي الإسلام العدو الثاني". وفهم القارئ كاف، لقراءة ما يجري الآن واستيعاب الدرس الصعب.

* * *

بعد هذا، أعود إلى العنوان: يا أمة ضحكت من جهلها الأمم.

وهو خير وصف لحال الأمة العربية في راهنها المريض. فكم كان مصيباً، وكم كان يرى أبو الطيب المتنبي، حين قال:

أَغَايَةُ الدِّينِ أَنْ تُحْفُوا شَوَارِبَكُمْ
يَا أُمَّةً ضَحِكَتْ مِنْ جَهْلِهَا الأُمَمُ

وبغض النظر عن المناسبة التي قال فيها أبو الطيب هذا البيت، قبل ما يزيد عن ألف وخمسين عاماً، فإن حالة الأمة، بقيت مثاراً لضحك الأمم والأعداء.

أمة العرب الموزّعة على قارتين، مسيّجة بالمحيطات، وفيها دجلة والفرات والنيل، وفيها من الثروات، لو استغلت، واستثمرت لصالح شعوبها، لكانت كافية لأن تقضي على الجهل، والتخلف، والمرض، والفقر، ليس في (بلاد العرب أو طاني) فحسب.

ولكن ما أن نسي العرب مضمون الآية الكريمة: كنتم خير أمة أخرجت للناس" حتى أصبح العرب على ما هم عليه.

* * *

دراسات..

# فلسفة التصوف

## ـ دراسة نقدية ـ

عيد الدرويش

**إن الـدخول في عـالم التصـوف مسـألة شـاقة، ولكنهـا ليسـت بالمستحيلة، فهي تشي بمفردات المعرفة والعرفان، وتخاطب ما يعتلج بـالنفس وخـواطر الوجـدان، ويبعـث بالقـارئ شـعوراً غـير عـادي، إن أحسن الكاتب السباحة في بحرها اللُجيّ.**

**فتباينـت في مسـتوياتها العلميـة والمعرفيـة، وأصبحت مـذاهب ومدارس وطرقاً، وتفشت بين صفوف المجتمعات، ولمن راق له ذلك، وشـكلت مظهـراً مـن مظـاهر الحيـاة وميادينهـا، وطابعهـا الـديني هـو الرائج، فغدا التصوف ظاهرة دينية تتسم بالعالمية، ولا تتقيد بحدود الزمان والمكان، ولا بالأجناس واللغات والأديان، أو الدوائر الحضارية فظاهرة التصوف "لا وطن لها ولا تاريخ ميلاد".**

ومن هذه السمة العالمية للظاهرة، فإننا نجـد صـعوبة في وضـع تعريـف جـامع مـانع للتصوف يتضمن كل مفرداته، لأنه تجربة جوانيـة وجدانيـة وخـبرة دينيـة، هـذا مـا اسـتقرت عليـه آراء البـاحثين علـى اخـتلاف أديـانهم وتبـاين منـاهجهم، ممـن تناولوهـا بالدراسـة والتحليـل، سـواء مـن الصـوفية أنفسهم، أو ممن درسها من مؤرخة التصوف المقـارن، والتعريـف مهمـا كـان دقيقـاً، لا يكـون شـاملاً وواضـحاً، ويتضـمن جملـة الخبرات التي توصف عادة بالوعي الصوفي، إنه أشبه بالمفاهيم النفسية الأخرى التي لا تسـمح بطبيعتهـا بـالتعريف بـه، والـتي تستعصي عليه.

وإذا أردنـا أن نضـع توصـيفاً لتلـك الظـاهرة الصـوفية، يمكـن إجمالهـا فيمـا يأتي:

**أولاً**: التجربة الصوفية مهما تباينت صورها، وتعددت أنماطها هي تجربة فردانية خالصة تنزع إلى الاحتجاز دون المشاركة، ولا تستهوي إلا القلة من أتباع الأديان عموماً، وتنطوي بطبيعتها على نزوع باطني، وفي جوهرها حالة نفسية وموقف وجداني، ولا تخضع للنسقية المنطقية، كما هي الحال في المذاهب الفلسفية والكلامية والفقهية، أو يمكن حدها بالتعبير عنها في مفاهيم دقيقة ومنضبطة، ذلك أن اهتمام الصوفي ينصرف عادة إلى ترجمة فحوى ومضمون التجربة التي يكابدها، ومن ثم فإن العبارات مهما كانت دقيقة لا تنقل المضمون الحقيقي للتجربة.

ويزيد هذه الصعوبة بياناً الفيلسوف الديني المعاصر بول تلش قائلاً "إن الحركة الصوفية تعكس عدم الرضى بأية واحدة من طرائق التعبير الجامدة عن المطلق والمقدس، فالذي يكابد التجربة الصوفية ـ عادة ـ يتخطى ويتجاوز مثل تلك التعبيرات وتمظهراتها المتعددة".

ومرد هذه الصعوبة هو أن الصوفي ـ في مختلف الدوائر الدينية والثقافية ــ إنما يصدر عن قناعة راسخة مفادها أن الحقيقة الكلية تتجاوز الخبرة الإنسانية العادية والاعتيادية المستفادة من الحواس، أو الخطاب بالكتابة والقول أو الاستدلال، ويعتقد بأن الوسائل البشرية المعتادة في الخطاب غير قادرة على التعبير عن الحقيقة الإلهية، لأن الحقيقة الصوفية، لا يمكن الإشارة إليها بالعبارات، والإيماءات الرمزية الغامضة التي يتوسل بها البيان الصوفي إلى مقصودة، ولا تضيف جديداً إلى المقصود، إنها خبرة مخصوصة لا يمكن فهمها إلا ممن تذوقها بذاته، أو من صوفي قرين له كابد التجربة بنفسه، والذي له نوع تذوق للمتجاوز الخفي المستور وراء الرمز.

**ثانياً**: وإزاء هذه الصعوبة ومحاولة من الصوفي نقل مضامين تجربته إلى الأغيار والآخرين، توجد صعوبة مضافة، لأن وسائل الاتصال من اللغة العادية والخطاب والفكر لا تستوعبها، مما يضطر إلى التعبير عنها بلغة مخصوصة تتسم بالشعرية والتمثيل والرمزية والمجاز، وتنطوي عادة على التناقض والرمز، كما لا يخفى أن يستر من المعاني قدر ما يظهر، فهو ظهور وخفاء معاً، وفي آن معاً، والتجربة الصوفية عندما تبلغ ذروة عنفوانها، تتبدى في صيغة متناقضة وعبارات مبهمة غامضة، وهذا ما اُصطلُحَ عليه بالشطح، وقد لا تستوعب حتى هذه الشطحات المراد، فلا يبقى أمام الصوفي إلا الركون إلى "الصمت" وإذا أراد النطق بما وجد لم يقّدر، وهذا هو "الخرس" كما سماه الشيخ محيي الدين بن عربي، في سبق تاريخي فريد للمعاصرين من الفلاسفة وعلماء النفس المعنيين بدراسة الظاهرة الصوفية، أمثال "وليم جيمس"، و"لوفيج فتجنشتاين"، فقد جعل الأول "الاستعصاء على التعبير" العلامة الأولى المميزة للتجربة الصوفية، وأكد الثاني بأن ما هو "ثمرة للتجربة الصوفية لا يمكن التعبير عنها" وقد سميت هذه الحالة "بالسكوت المعتم".

وقد لخص فأوفى بالمراد الفيلسوف الديني المعروف "شلاير ماخر" هذه الوجوه التي ذكرناها في صعوبة وضع تعريف جامع

ومــانع للخــبرة الصــوفية، وأنهــا خــبرة مخصوصــة مباشــرة، وليســت بحاجــة إلى شــهادة منتحلــة لصــدقها مــن خارجهــا، فقــال:"إن الخـبرة الصـوفية، خـبرة معاشـة، وإنهـا تتجـاوز إمكانـات القـول والكتابـة والإدراك الفكـري، إنهـا ممـا لا يمكـن فهمـه، إلا مـن خـلال المعانـاة الذاتيـة، ومـع ذلـك فهـي لحظـة تتسـم بالعالميـة في الخـبرة الإنسـانية العامـة، متجـذرة باسـتقلال في لحظـة إشـراق ذاتـي، وهـي وليـدة ذاتهـا، وليست بحاجة إلى شهادة تصديق، أو تبرير منتحل من خارجها".

**ثالثـاً**: إن التجربـة الصـوفية، ليسـت بتجربـة متشكّـلة وهويـة ثابتـة، بـل هـي بطبيعتها تجربـة ناميـة ومتطـورة تبعـاً لسـلم المعراج الروحي الذي يكابده الصوفي، ومـع هـذا التطـور الصـاعد في مقامـات روحيـة متتابعة، والـتي تصحبها حـالات نفسية هـي الأخـرى متطـورة، تتكشـف فيهـا التجربـة وتتعمق، فتتباين صورها، وقد أشار العلامة ابـن خلدون إلى هـذه الصعوبة المضافة قائلاً "وقد حاول كثير من القوم العبارة عن معنى التصوف بلفظ جـامع، ويعطي شـرح معنـاه، فلم يَفِ بذلك قولٌ من أقوالهم، فمنهم من عبر بأحوال البداية، ومنهم من عبر بأصوله ومعانيه، ومنهم من جعل ذلك الأصل والمبنى واحداً، وأمثال هـذه العبارات كثيرٌ، وكل واحد يعبر عما وجد بحسب مقامه الحق، فإن التصوف لا ينطبق عليه حدٌ واحد" وقال مؤكـداً هـذا في المقدمـة الفصـل الخـاص بالتصوف "ليس البرهان والدليل ينفع في هـذا الطريـق رداً أو قبـولاً، إذ هـي مـن قبيـل الوجدانيات" وقد سبق الإمام الغزالي غيره في الإشـارة إلى الطبيعـة الناميـة والمتطـورة للتجربة الصوفية، وأثرهـا في استحالة وضع حد جامع مانع لها فيقول "وهـؤلاء أقوالهم تعرب عن أحوالهم، فلذلك تختلف أجوبتهم ولا تتفق، لأنهم لا يتكلمون إلا عن حالتهم الراهنـة الغالبـة علـيهم" ويشـير في مناسـبة أخرى قائلاً: "وكلام الصوفية أبداً يكـون قاصراً، فإن عادة كل واحد منهم أن يخبر عن حال نفسه" وإلى هذا المعنى ذهب العلامة "نيكلسـون" حيـث يقـول: "إن التعـاريف المتعـددة للصـوفية الـتي وردت في الكتـب العربيـة والفارسـية، وإن كانـت ذات فائـدة تاريخية ـ لأنها تكشف عن التطور التـاريخي للمصطلح ـ فإن أهميتها الرئيسة، تكمـن بعرض التجربة الصوفية، بأنها غير ممكـن تحديدها، لأنهـم ـ أي الصـوفية ـ يحـاولون دائمـا التعـبير عمـا أحسـته نفوسـهم، ولـن يكـون تعريف مفهوم يضم كل خفيـة مـن الشعور الديني المستكين لكل فرد".

**رابعـاً**: هـذا كلـه إن نحـن وقفنـا عنـد حدود دراسة التجربة الصوفية في دائرة دينية بعينهـا وأديـان مرتكزهـا النبـوة والـوحي الإلهـي (اليهوديـة والمسـيحية والإسـلام) أو أديـان غـير مؤسسـة علـى نبـوة ووحـي، كالهندوسية بفروعها، والبوذية بمذاهبها، وهـي أديـان تتفـاوت بـين التوحيـد والتعدديـة الوثنية، ومرتكزهـا الجوهري القول بوحدة الوجـود، ماديـة كانـت أم روحيـة، أمـا إذا نظرنـا وحللنـا الظـاهرة الصـوفية بوصـفها ظاهرة تعم الأديان جميعاً المُنزّلة والوضعية، فثمة صعوبة أخرى مضافة تتبدى للباحـث في خصائصـها تتمثـل في الأنمـاط المتعـددة والصـور المتباينـة لما نصطلح عليه بالتجربة

الصوفية التي تتمظهر عادة، وتتجسد في أنماط متنوعة وصيغ متباينة مما سنأتي على ذكرها، فإن التجربة والخبرة الصوفية عامة "تتخذ صوراً وتعبر عن نفسها في طرائق متعددة".

ذلك أن المتصوف يحاول عادة وفي الغالب من الأحيان صياغة تجربته على وفق الدائرة الحضارية والثقافية، ومحددات الإطار العقدي العام للدين الذي ينتمي إليه، ويؤمن بأصوله الإيمانية، فيجهد من أجل ربط تجربته الروحية بهما، أعني تفسير محتويات الخبرة وفقاً لتعاليمها، طالباً للشرعية الدينية والثقافية لمشروعه الذاتي وتجربته الفردية التي هي من قبيل الوجدانيات، وعن هذا المفهوم، فإن مؤرخ الحركة الصوفية في الأديان بخاصة الأديان السماوية، مرحلة طوفان الحركة الصوفية على هوامش الدين الخارجية، كظاهرة هامشية مدانة، مستنكرة ومرفوضة، ومرحلة محاولة لحركة التوافق مع الأصول الكبرى للدين، الذي نبتت في إطاره كي تتحول الظاهرة عبر عمليات إعادة بناء حاسمة من مشروع متهم بالإدانة والاستنكار إلى الإقرار بشرعيتها، والاعتراف بها يقول "هانز كونج" في هذا الصدد "وهذه المحاولة للتوافق مع الأصول العقائدية للدين المنزل، كما جاء على لسان صوفية الإسلام، وصوفية الأديان السماوية الأخرى من اليهودية، وهذا التناقض بين الطورين للحركة الصوفية، طور الإدانة والاتهام أولاً، ثم الاعتراف الشرعي بها، وهو ما يفسر ظاهرة العداوة المستحكمة التي اتسمت بالضراوة والشدة تارة، والسماحة والقبول تارة أخرى، بين الصوفية في الأديان السماوية عامة، وبين الفقهاء والمتكلمين، فطالت الصوفية ـ في صورة أو بأخرى ـ إدانة الفقهاء والمتكلمين لهم، وصدور فتاوى دينية بالتحريم ضدهم، فقد حصل هذا في اليهودية ضد صوفيتها المعروفة بحركة الحاسيديم ـ حيث حكم "الراباي اليجا بن سلمون بن زلمان" المتنفذ المتربع على عرش اليهودية التلمودية المتوارثة ـ إبان القرن الثامن عشر ـ على طائفة التقاة الحاسيديم من الأشكناز بالهرطقة والزندقة وادعاء المخاريق، وحكم عليهم بالطرد، وهكذا أيضاً كان الأمر في المسيحية الأولى، حيث اتهمت حركة الرهبنة بالزيغ والابتداع، واستمر الأمر إلى أن تحولت الرهبنة إلى مؤسسة بابوية تخضع لسلطانها، وتذعن لأوامر العقيدة الرسمية للكنيسة، ومع ذلك فقد تواصلت أحكام الإدانة الكنسية ضد شخصيات وجماعات صوفية، اتهمت بالمروق عن العقيدة الرسمية للكنيسة، من أمثال القديس "أوريجون" و"يوهانس مايستر ايكهار" الذي اتهمته السلطات الكنسية بالإلحاد والقول بوحدة الوجود، وظهرت جماعات من الغلاة في القرن الرابع عشر، فتولدت عن تعاليم صوفي هرطقي من أتباعه، اتهمت بدورها بالنزعات العدمية، واستحلال الحرمات، وتجاوز المبادئ الأخلاقية، عُرفوا بأسماء مختلفة مثل: أصدقاء الله، وإخوان الحياة المُشاة، وإخوان الروح الحرة، وطائفة الرانترز من البروتستانت في انجلترا، ممن عُرفوا بنزعاتهم العدمية الفاضحة، وإسقاط الفضائل الخلقية المتوارثة من الاعتبار.

**وجوه اشتقاق مصطلح التصوف:**

لقد أرجع الباحثون في تاريخ التصوف المقارن جذر المصطلح في اللغات الأوروبية mysticism إلى أنه مشتق من الكلمة اليونانية muein التي تفيد الصمت، وكم الأفواه والكلمة كانت وصفاً للمراسيم السرية الخاصة، والانخراط في صفوف الأديان الظلامية السرية، والتي كانت تفرض على المُنضمّ إليها، الالتزام بالسرية التامة، والامتناع عن إفشاء أسرار الجماعة.

وقد سرت هذه النزعة السرية، وكتمان التعاليم إلى الجماعات الغنوصية عامة في الفكر الديني، ففي اليهودية عُرف عن الأسينين عامة، والغيورين منهم خاصة، المعروفين بالمغاربة المعروفين لسكناهم في الكهوف والمغارات، قَسمُ العهد الذي يؤديه من شاء الانضمام إلى جماعتهم، كذلك سرت مراسيم الكتمان والسرية وحفظ العهد، والامتناع عن إفشاء السر، إلى الجماعات الباطنية في الإسلام، والطوائف الصوفية التي جمعت بين الغلو الشيعي، والغلو الصوفي معاً، مثل القلندرية والبكتاشية الذين جمعوا تعاليمهم السرية في دساتير عمل صارت تعرف عندهم بآيين نامة.

وقد ظل المصطلح وعلى الدوام، وفي مختلف التصوفات، يتضمن معنى الصمت والخرس، وكلل اللسان مقروناً بالامتناع عن إفشاء الأسرار، ووجوب الكتمان عليها، خاصة عند الجماعات التي لفقت مذاهب صوفية، ذات نزعات باطنية في اليهودية والمسيحية والإسلام، وهكذا كان الأمر أيضاً في البوذية والهندوسية، إذ دلّ المصطلح على الصمت المطلق في البوذية، وفي الهندوسية، وفي التاوية الصينية، حتى ذهب "ولتر رالف أنجي" المؤرخ المتخصص في الآداب الصوفية، إلى أن الصمت علامة مشتركة، وعامة للتجربة الصوفية.

وذهبت طائفة ثانية من مؤرخي التصوف المقارن إلى ربط المصطلح بما عرف في التراث المسيحي mustikos الذي دلّ على المعاني الخفية المستورة وراء ظواهر النصوص الكتابية، بزعم أن لكل النصوص معاني ظاهرة واضحة ومباشرة، وأخرى خفية مستورة، وأن على الصوفي، ألا يقنع بالمعاني الظاهرة، بل يتجاوزها إلى التماس المعاني المستورة للنص، فهي المراد على الحقيقة، والمعبرة عن النص الكتابي.

ومعروف أن هذا المنهج الذي يجاوز الدلالة الظاهرية للنصوص الكتابية "التوراة" يرتبط تاريخياً باسم "فايلو الإسكندراني" فيلون الفيلسوف اليهودي المعاصر للسيد المسيح "ع" وعنه أخذه أكابر آباء الكنيسة اللاتين أمثال "كليمنت الإسكندراني" وتلميذه الروحي من بعده القديس "اوريجون" الذي يعد المحقق والمبدع الأول في المسيحية للتفسيرات الإشارية التي اتخذت عنده صورة ثلاثية، المعنى الحسي الظاهر، وهو من الكتاب الذي جسده، وربما ندر وجوده، والمعنى النفسي أو الأخلاقي إلى المعنى الرمزي، وأخيراً الدلالة الصوفية، وهذا التأويل الرباعي تبناه متصوفة اليهود المنتمين إلى حركة القبالاة، والمؤلف من التفسير الحرفي ثم الرمزي، فالمجازي ،فالتعبير الذوقي الباطني للنص.

ومع كل هذه الدلائل التي تربط

المصطلح بالتفسيرات الإشارية، فإن عدداً من الباحثين، قد ردّ هذا الترابط للتجربة الصوفية في جوهرها ـ ومهما تباينت أنماطها وأشكالها ــ هي في اجتهادهم محاولة للاتصال بالحقيقة الكلية المطلقة الواحدة.

ولا أرى لاعتراضهم مبرراً وجيهاً، إذ الثابت أن صوفية الأديان جميعاً، قد جهدوا من أجل تجاوز المعنى الظاهري والحرفي، لنصوص الوحي الإلهي، إلى المعاني الخفية والرمزية، التي تعتبر الظواهر آنئذ مجرد إشارات للمعاني المستورة، مع الالتزام ـ عند الصوفية الملتزمين بأدب الدين والشرع ـ بالمعنى الظاهري ووجوب الوقوف عند دلالاته التكليفية.

أما ما يتعلق بوجود اشتقاق مصطلح التصوف في الإسلام، فقد تعددت التفسيرات لحدود بالغة، كما هو معروف للدارسين مع انعقاد إجماع الرأي على أن الاسم، مستحدث لم يكن معروفاً ـ كما أشار القشيري في رسالته ــ فلا عبرة إذا بمحاولات قدماء الصوفية، ومن سلك سبيلهم من المحدثين، وربط المصطلح بالصوف الخشن، وبالرسول الكريم عليه السلام، ومسلك صحابته الكرام، فتلك في نظري محاولات تبريرية مصطنعة ومنتحلة، قصدوا بها التماس الشرعية الدينية وشهادة التصديق التاريخية للحركة الصوفية بعد نشأتها لأسباب كثيرة، لا مجال للخوض فيها، وتلك الوجوه من الاشتقاق قد أتت على تعدادها، وذكرتها المدوّنات الصوفية التقليدية، كما هو معروف، وعلى المؤرخ الديني أن يأخذ بعين الاعتبار ـ في هذا الخصوص ـ قاعدة محكمة، مستقراة من الدرس التاريخي مفادها: أن جميع الاتجاهات في الفكر الديني العام تحاول استجداء الشرعية التاريخية والدينية على اجتهاداتها بالتوسل بأمرين متضايفين هما: التماس القدمية التاريخية لتوجهاتها ثم ربطها بالسلف الأول من أتباع الدين، وذلك أن إحدى القواعد العامة المتحكمة في بُنى الفكر الديني، وإن الحق لا بد من أن يكون قديماً، وإذا كان كذلك لا بد، فإنه قد نُقل إلى الخلف من السلف بالتواتر.

**الأنماط والنماذج العامة للخبرة الصوفية:**

أحصى مؤرخة التصوفات العالمية، وعلماء النفس والاجتماع المحدثين، الأنماط التالية:

**أولاً ـ الوعي المنفتح على الخارج:** وفيه تتأحد الذات الإنسانية مع العالم الطبيعي الخارجي، ويُصطلح على تعريفه، بالنمط المنفتح على الخارج، أو التصوف المكتسب، وأحيانا سُميّ بالتصوف الطبيعي، أو الوعي الجواني، المتوحد بالطبيعة وجمالها، ويُغلب على هذا النمط ألا يكون ذا مضمون ديني، وفيه تتأمل الذات الإنسانية الطبيعة ومظاهرها الجمالية المشخصة، أو المتعينة في الخارج، وتتصورها على ما فيها من تنوع وتضاد، وحدة مؤتلفة نابضة بروحانية كامنة، وخفية تسري فيها، روحانية تجاوز التنوع في الأفراد المشخصة إلى معنى الوحدة والجمال المطلق الخفي وراءها.

**ثانياً ـ النمط المنكفئ على الذات:** هذا النمط من الوعي الصوفي، هو الأكثر تطوراً من سابقه، بل إنه المراد والمقصود عموماً من مصطلح التجربة الصوفية، وفيه

يفقد الصوفي وعيه، عبر عملية تطهرية شاقة فيها مكابدة ومعاناة معيشة هي معراج روحي في درجات متصاعدة، عُرفت بحالة الفناء عند آباء الكنيسة، وعند الصوفية الحاسيديم اليهود، وعند صوفية الإسلام، وينتهي هذا المعراج إلى غياب الوعي بالذات، والأغيار بل وزوال وفناء الوعي، بكل معطيات الحس والفكر، أو الاستجابة لدواعي الرغبات والشهوات، بالتأحد بالكلية في الحق الواحد المطلق، في لغة الفلاسفة من الصوفية، أو بالخالق تعالى في لغة متصوفة الأديان السماوية، فتختفي كل تفرقة بين الذات وموضوع إدراكها، وهو ما عُرف بـ "المقام" الذي أسماه الإمام الغزالي "بالاستغراق بالكلية في الله تعالى"، وأسماه ابن تيمية "بالفناء الشهودي"، تمييزاً له عن الفناء الوجودي، وعُرف في التصوفات الهندوسية والبوذية بالاتحاد بالنفس الكلية، عبر معراج روحي تطهري ذي مقامات ثمانية هي (الطريق النبيل ذو الثماني الشعب) سلامة الرأي، سلامة النية، سلامة القول، سلامة الفعل، سلامة النفس، سلامة السعي، سلامة الوعي، سلامة التركيز، ثم التحقق بالطمأنينة الجوانية المطلقة المقرونة بالبصيرة النافذة التي تحرر الهندوسي من الصفات السلبية مثل: الكبر، والعُجب، والجهالة، والتغلب على عشرة من الشرور، التي تلازم الإنسان، وهي أوهام النفس والشك، وبذل الجهد من أجل القوت والملذات والشهوات الجسدية والرغبة، في إدامة الحياة السماوية والعُجب والكبر، وادعاء التقوى والاستقامة والجهل وحب الحياة الأرضية، والحقد وكراهية الآخرين، وهو ما اصطلح عليه متصوفة الإسلام بالفناء الأخلاقي، أي فناء الأخلاق المذمومة ببقاء الأخلاق الفاضلة والمحمودة، ومن هنا جاء تعريف بعضهم للتصوف بأنه "تخلية وتحلية" أو كما عرفه أبو محمد الحريري حيث قال: "هو الدخول في كل ما هو خلق سني، والخروج من كل خلق دنيء".

وفي هذا النمط من اللاوعي الصوفي المفارق، يتحقق الصوفي بنوع معرفة، ليست كسبية تنال بحلية الدليل وإعمال الفكر، بل هي معرفة تنفث في روح المتصوف، أنها معرفة – في زعمهم – منح وعطايا يغرفها الصوفي الواصل من بحر العطاء الرباني اللامتناهي (وهي المعرفة اللُدنية والحكمة الخالدة) تبدأ في صورة لوامح وبوارق، عابرة ولحظية، ثم تستقر، وتتمكن في صيغة معرفة حقه، تتسم بأنها يقينية، وتتسم باللحظية والمباشرة، من غير حجاب، أو واسطة من أحد، أو عقل، وبالصدق الضروري.

ومع اتساع دائرة الدراسات النفسية والاجتماعية، أضيف – اعتباطاً – نمطان آخران من الوعي الصوفي، إلى النوعين السابقين، وهكذا نلتقي في الدراسات المعاصرة بالأنماط الأربعة التالية، مما يُعدُّ في نظر الباحثين في التجربة الصوفية وعياً صوفياً:

**التصوف المفارق**: وهو فوق الطبيعي، وما أسميناه بالنمط المنكفئ على الذات، وهو المراد أصالة.

– **التصوف الطبيعي**: وهو النوع الذي اصطلحنا عليه بالنمط المنفتح على الطبيعة،

وإن الله تعالى منبث في العالم الطبيعي، فالله هو الطبيعة، والطبيعة هي الله.

ـ **نمط الوعي الصوفي**: المتمثل في حالات فقدان الوعي المستثار بالعقاقير والمخدرات وتناول حبوب الهلوسة، وهذا النمط مما يصطلح عليه علماء النفس والاجتماع بالحالات الصوفية المستثارة بالمواد الكيماوية.

ـ **الوعي الصوفي الناتج عن الإصابة بأمراض عصابية**، وبالرغم من اعتراض العديد من المهتمين بدراسة التجربة الصوفية في الأديان، على اعتبار النمطين الأخيرين، حالات صوفية، ووصموهما بالتصوف الممسوخ والكاذب، ومبررين ردهم بأن الأول مصدره كيماوي، وأن الثاني يمثل حالات من الشذوذ النفسي، ومظاهر لأمراض عصابية، ومن ثمّ فإن المهتمين بالدراسات النفسية والاجتماعية، يرون أن الباحث في مثل تلك الحالات النفسية والعصابية ليس من شأنه الاهتمام بالأسباب أو العوامل المنشئة لها، وإنما ينحصر همّهُ وقصدهُ في دراسة المظاهر الخارجية البادية على الأفراد، مع توكيدهم بأن تناول العقاقير المخدرة لن يحول إلى الإدمان المزمن، وهو لا يعين أبداً على تطور وسمو جواني وأخلاقي، بل العكس تماماً، يسوق إلى تحطيم الشخصية الإنسانية وعقوقها نفسياً واجتماعياً وأخلاقياً، أما حالات الهستيريا والكبت المزمن، والانهيار العصبي وسواها، من الأمراض النفسية الأخرى، فهي حالات استثنائية وغير سوية في نظر المنكرين لاعتبارها حالات من الوعي الصوفي، ومن هنا اصطلحوا عليها بالتصوف المنتحل والفاسد الذي لا اعتبار له.

ـ على الرغم من حملات الإنكار تلك، سنصادف في هذه الدراسة بأنماط من الوعي الصوفي، حتى في دائرة الفكر الصوفي في الإسلام ومشخصة في طوائف من الغلاة الذين أسماهم الوفية الملتزمين بأدبي الشرع والعقل بالمتوصفة، ومنهم من أباحوا شرب الخمر في حلقات السماع وسموّها مدامة حيدر، وعُرف عنهم تناول المخدرات كالحشيشة قبل إقامة مجالس العربيد ـ طقسية ـ كذلك نقرأ عن بعض المظاهر النفسية والعصابية المصاحبة للجذبة الصوفية، مثل الجنون المؤقت، وحالات الإغماء والاستغراق في أحلام اليقظة ـ الفنطازيات ـ وإدعاء الخوارق والشعوذة.

ـ **الخصائص العامة المشتركة للتجربة الصوفية**: انتهى عالم النفس الأمريكي المعروف "وليم جيمس" في دراسته الموسومة بـ "تنوعات الخبرة الدينية" وفي الفصل الذي خصصه للحديث عن التجربة الصوفية الذي استغرق الصفحات، وأيدهُ فيما ذكر من خصائص مشتركة تُعمّم التجربة الصوفية، على اختلاف دائرتها الدينية والحضارية آخرون من مؤرخة التصوف المقارن إلى أن أهم الخصائص المشتركة للخبرة الصوفية أربعة هي:

**1- الاستعصاء على التعبير**: بمعنى أن محتوى الخبرة الصوفية ومضمونها ـ كما أسلفنا في المقدمة ـ ومن حيث أنها تجربة ذاتية وفردانية خالصة، وتمثل حالة من الوعي المفارق، مما لا يمكن التعبير عنها، ووصفها بالكلام والخطاب، ولهذا أيضاً لا يمكن نقلها إلى الآخرين، وهذه الخاصية قدر مشترك في التجربة الصوفية على تنوع

دائرتها الدينية، وهي الخاصية التي أسماها الإمام الغزالي بكلل اللسان، وابن عربي بالخرس، واصطلح عليها صوفية الهندوسية بالصمت المطلق.

إن الصمت ظاهرة مستحكمة في التجربة الصوفية لأن الذي يعانيها، يبدأ المحاولة عادة بإغلاق منافذ الحواس كلياً "في الهندوسية" وذلك استباقاً، وتمهيداً لانفتاح البصيرة الجوانية، واستقبالاً للمعرفة النورانية، التي سرعان ما تنبثق من أعماق أغوار النفس التي وصلت في معراجها الروحي إلى الحق تعالى "عند صوفية الإسلام" أو اتحدت بالنفس الكلية في التصوف الهندوسي.

وقد أشار المستشرق المعروف "نيكلسون" في دراسته المستفيضة عن التصوف الإسلامي وتاريخه وشخصياته ونظرياته إلى هذا الأمر فقال "إن صوفية الإسلام شأنهم في ذلك شأن الصوفية جميعاً، يدركون أن الغاية التي يريدون تحصيلها من الطريق الصوفي ليست مما يقع في نطاق العلم، أو الوصف بالألفاظ، فليس لغير من يتذوق أحوال الصوفية أن يفهم هذه الأحوال، ولابد لهم من أن يتذوقوها، أما الوصف بالألفاظ، فيقصر دون التعبير عن هدف الصوفي، وإن كان لا يقصر عن وصف طريق السلوك إلى هذا الهدف، من أوله إلى آخره ويؤيد "وليم جيمس" هذه المعاني قائلاً "إن التجربة الصوفية تتحدى التعبير، فليس في الإمكان التعبير عن مضمونها في كلمات، ومن ثم فإن كيفيتها ـ لا بد ـ لمعرفتها من تذوقها مباشرة".

**2- النسقية الفكرية:** من المفترض والأمر الطبيعي أن تتعارض معطيات الخبرة الصوفية، وتجافي معنى النسقية الفكرية، لتنوع أنماطها وصورها، مواجيد وجدانية عاطفية، ولا تقع في نطاق العلم، فهي ليست علماً، لأن العلم منهجه الاستدلال والخبرة الحسية، ولذا أمكن التحقق من صدق قضاياه بالرجوع إلى الواقع وشهاداته.

ومع هذا التناقض الصارخ بين الخبرة الحسية والوجدانية، فقد أمكن التحقق من صدق قضاياه بالرجوع إلى الواقع وشهاداته.

إن التجربة الصوفية في نظر الخائضين لمعتركها، تمد صاحبها بنوع من النسقية الفكرية، بل هي المعرفة اليقينية حقاً، ولغياب شهادة التصديق على هذه المعرفة النورانية، لم يكن أمام صوفية الأديان إلا التذرع بالشهادة العالمية، على إمكانها وتحصيلها، فالصوفية على ما بينهم من تباين الأصقاع واختلاف الأزمان والدوائر الحضارية التي ينتمون إليها، فإنهم متفقون على جوهر التجربة.

وقد ساق الإمام الغزالي رداً على منكري المعرفة التي طريقها الخبرة الصوفية، فقال في الإنكار عليهم: "فمن ظن أن الكشف موقوف على الأدلة المحررة، فقد ضيّق رحمة الله الواسعة"، فأما النظار وذوو الاعتبار، لم ينكروا وجود هذا، وإمكانه وإفضائه إلى هذا المقصد، فإنه أكثر حالات الأنبياء والأولياء، ولكن استوعروا هذا الطريق، واستبطئوا ثمرته، واستبعدوا استجماع شروطه، وزعموا أن محو العلائق إلى ذلك الحد كالمتعذر، وإن حصل في حالة، فثباته

أبعد منه، في أدنى وسواس وخاطر يشوب القلب.

ويقول أيضاً: "ولو اجتمع العقلاء كلهم من أرباب الذوق على تفهيمه "المنكر له" معنى الذوق لم يقدروا عليه، ويشير إلى وجه الاستحالة هذه العلاّمةُ ابن خلدون فيقول" ليس البرهان والدليل بنافع في هذا الطريق، رداً وقبولاً، إذ هي من قبيل الوجدانيات" ويقترب "هنري برغسون" من مقولة الغزالي في الإنكار على منكري المعرفة الصوفية، بل يكاد يعبر عما قاله الغزالي حرفياً.

3- **اللحظة والتلقائية:** ويراد بها الغياب اللحظي المؤقت للوعي والإدراك، بالذات وبالاعتبار في مقام الشهود عند صوفية الإسلام أو الفناء عن السوى وعن كل ما يدرك بالحس، وعن كل ما يخطر في العقل، بل عن كل فعل وشعور، وذلك بالاستغراق بالكلية في المنطق، أو كما عبر عنه في صوفية الإسلام، حصر القلب في الله تعالى، وتركيز التأمل في صفاته، ومع هذه الحالة بالغياب ـ غياب الوعي والشعور ـ فإن الصوفي يرقى إلى نوع وعي مقارن، وغير طبيعي، أو اعتيادي يصطلحون عليه بالشعور المفارق، والمجاوز وتنتفي فيه ومعه، كل معاني الثنائية والكثرة، ويكون حال الصوفي كحال "الطائر المتفرد إلى الواحد المتفرد".

4- **السلبية التامة:** ويُقصد بها أن السالك للطرق الصوفية من حيث أنه معراج روحي مساعد، ورغم ما يبذله من جهد ومعاناة في أثناء سيره المحفوف بالعقبات، للارتقاء من مقام إلى الذي يعلوه طلباً للتحقق بالمعرفة اليقينية الحقة، فإن تلك المعرفة ليست ثمرة جهده ومعاناته، بل هي معرفة متلقاة في صورة وهب إلهي ومنحة ربانية، وليس للصوفي إلا أن يتحضر ذاته، ويتهيأ لاستقبال الأنوار الإلهية في صورة إلهام وكشف لدني، والانتقال من عالم الظلمات والجهل والرغبات والشهوات والإرادات، إلى عالم النور الساطع والمعرفة الحقة التي لا تحتاج إلى دليل من خارجها، وعن هذا الفهم لمسعاهم، فقد ميّز الصوفية في الأديان عامة بين العلم والمعرفة، أو بين علم البرهان والاستدلال، والكشف الشهودي العياني، أو بين علم نظري قوامه البحث والاستدلال، ومعرفة كشفية حضورية وصادقة بالضرورة، لخصها بطريق المعارضة والمقابلة بين العلم والمعرفة، الشيخ ابن عربي قائلاً "علوم الفكر بكل وجه ما تقوم مقام علوم الذكر والوحي والوهب الإلهي، في الرفعة والمكانة .. لأن الأفكار محل الغلط"، وأكد هذا التقابل بين المعرفة والعلم من بعده شيوخ الصوفية عامة، فقال الشعراني "فلا علم إلا ما كان عن كشف وشهود، لا عن نظر وفكر وتخمين" (رسالة ابن عربي إلى أبو الفخر الرازي) ويزيد هذه التفرقة بين العلم والمعرفة بياناً ابن عباد الرندي فيقول "وإن شئت قلت هما ولايتان، ولاية دليل وبرهان، وولاية شهود وعيان، فولاية الدليل والبرهان لأهل الاعتبار، وولاية الشهود والعيان لأهل الاستبصار".

5- **التأحد بين الذات والموضوع:** استدراك وليم جيمس على ما ذكره في كتابه آنف الذكر تنوعات الخبرة الدينية، فأشار إلى هذه الخاصية في مؤلفه الآخر الفلسفة البراغماتية.

فإن هذه الخاصية من أخص أوصاف التجربة الصوفية، وفي مختلف التصوفات، بل أن التصوف في جوهره ودلالته الأولى والدقيقة، لا يعني إلا الاتحاد مع الخالق تعالى، عند صوفية الأديان السماوية، أو مع النفس الكلية ـــ الكونية في غيرها "فالتصوف وفي دلالته التاريخية الدقيقة، لا يخرج عن كونه سلوك طريق الاتحاد مع المطلق".

وعن هذا عُرف التصوف عموماً بأنه: "طيران المتفرد بذاته، إلى الواحد حتى عرف أفلوطين الجذبة الصوفية، بأنها فن الاتحاد مع الواحد الذي اصطلح عليه القباليون اليهود الذي يفيد معنى "الاتحاد بالله" عن طريق محو النوازع الدقيقة، والاستغراق بالكلية في الذات الإلهية، وحذرا من الوقوع في الحلول والاتحاد، ووحدة الوجود، والإدانة بالكفر، والمروق عن الدين، فإن الصوفية الملتزمين بأحكام الشريعة في الأديان السماوية، حاولوا جهد المستطاع التفرقة بين الفناء الإرادي "الفناء عن إرادة السِّوى" والفناء الشهودي "الفناء عن شهود السِّوى" ثم الفناء الوجودي، أو القول بوحدة الوجود، فصححوا الأول والثاني واعتذروا للقائلين بهما في حين حكموا ـ كما فعل الفقهاء والمتكلمون في الأديان السماوية عامة ـ بالكفر على القائلين بالوحدة الوجودية.

واستدراكاً على مجمل هذه الخصائص التي أشار إليه وليم جيمس وآخرون، من دارسي الوعي الصوفي، فإن المؤرخ للحركات الصوفية، يلحظ عدداً من المظاهر الثانوية والهامة، التي لازمت تلك الحركات، فثمة مظاهر اجتماعية وأخلاقية وسلوكية عامة ومتماثلة، اقترنت بالحركة الصوفية عبر التاريخ، من هذه المظاهر أن التجربة الصوفية تسبقها في الغالب من الأحيان، وتمهد لها حالة نفسية تتمظهر في الشعور بغياب الطمأنينة، وعدم الراحة والقلق النفسي والاضطراب الفكري، اصطلح عليه صوفية الأديان بالليالي المظلمة، ويعتبرون هذه الحالات بوابة التوبة، وداعية الإنابة، والشروع في خوض التجربة الصوفية، ومعاناة الطريق الصوفي، آملين تجاوز تلك الحالات والوصول إلى الطمأنينة الجوانية، والراحة النفسية والتغلب على حالات الشك باستعادة اليقين، هكذا كان الحال مع أكابر رجال الحركة الصوفية في الأديان، من أمثال القديس أوغسطين، الذي تجرع مرارات موجات التنقل بين المذاهب والأديان، والاستغراق التام في شهوات الجسد والسقوط في مهاوي الشك والإلحاد، كما حكاها في كتابه الاعترافات.

ومن هذه المظاهر أيضاً أنه ظهرت وتظهر، في جنبات الحركات الصوفية عامة، نزعات هدامة تبشر بالفوضى الأخلاقية، والاتجاهات العدمية، ودعوات إسقاط الفضائل الأخلاقية، المتوارثة من الاعتبار، مما تسبب في قيام صراع تاريخي دامٍ، واتصل بين أدعياء التصوف من زنادقة المستوصفة وبين الفقهاء، باعتبارهم حراس العقيدة الصحيحة، وهكذا ظهرت طوائف وفرق وجماعات تدعي التصوف، صرحت بالكفر والإلحاد، واستباحة الحرمات، وإسقاط التكاليف، والقول بالحلول والاتحاد، ووحدة الوجود، والنظر إلى

الشواهد، مما دفع الفقهاء والمتكلمين في الأديان السماوية الثلاثة، إلى إصدار فتاوى ضد مدعي التصوف المنحرف، وتكفيرهم حصل هذا ـ كما مر بنا ـ في اليهودية وفي المسيحية وفي الإسلام أيضاً، يقول الإمام الذهبي في فلسفة الفناء الصوفية "الفناء والبقاء من ترهات الصوفية، دخل من بابه كل إلحادي وزنديق، وأراد قدماء الصوفية بالفناء نسيان المخلوقات وفناء النفس عن التشاغل بما سوى الله، لا يسلم إليهم هذا أيضاً، بل أمرنا الله ورسوله، بالتشاغل بالمخلوقات، ورؤيتها والإقبال عليها، وتعظيم خالقها"(جامع الأصول) ويقول ابن تيمية "كثير من هؤلاء يخرجون عن ربقة العبودية مطلقاً، بل يزعمون سقوط بعض الواجبات عنهم، أو حلّ بعض المحرمات لهم، فمنهم من يزعم أنه سقطت عنه الصلوات الخمس لوصوله إلى المقصود، وربما قد يزعم سقوطها عنه إذا كان في حالة مشاهدة وحضور، وقد يزعمون سقوط الجماعات عنهم استغناء عنها، بما فيه من التوجه والحضور، ومنهم من يزعم سقوط الحج عنه، مع قدرته عليه، لأن الكعبة تطوف به، أو لغير هذا من الحالات الشيطانية، ومنهم من يفطر في رمضان، لغير عذر شرعي، زعماً منه استغناؤه عن الصيام، ومنهم من يستحل الخمر، زعماً منه أنها تحرّم على العامة، الذين إذا شربوها تخاصموا وتضاربوا دون الخاصة من العقلاء، ويزعمون أنها تُحرّم على العامة، الذين ليس لهم أعمال صالحة، فأما أهل النفوس الزكية، والأعمال الصالحة، فتباح لهم دون العامة.

ويصف التهانوي صاحب الحلولية من المتصوفة، فيقول "الحلولية فرقة من الصوفية القائلين، بإباحة النظر إلى النساء، وبعضهم يقيمون مجالس للدراويش، ويتصايحون بـ "آه وواه" وبالبكاء وإظهار الحرقة، وشق الجيوب والأكمام، وإلقاء العمائم بالأرض، والملفت للنظر ـ في هذا الخصوص ـ أن هذه الأوصاف قد تلبست بها جماعة التقاة الحاسيديم، كما يشير "روبرت إم سلتزر" فقد اعتادوا في مجالس الذكر التي يقيمونها التصفيق والقفز والدوران والهياج العاطفي، مما يصطلح عليه في التصوف المقارن بـ"العربيد ـ طقسية" والتي هي أيضاً من أهم وأخص صفات الحركات الطقوسية المنتشرة، في الولايات المتحدة حديثاً.

على أن الموضوعية والحيدة العلمية، تقتضينا أن نقول: إن شيوخ التصوف الملتزم، بأحكام الشرائع في الأديان السماوية، قد بادروا قبل الخصوم، إلى إدانة هذه الشذوذات في العقيدة والانحرافات في السلوك، وكفى أن نستشهد بأقوال أئمة الصوفية المعتبرين في الإسلام، أمثال الجنيد البغدادي، والقشيري، وحجة الإسلام الغزالي وآخرين، لا يُحصون ممن حملوا حملات قاسية على أولئك الذين ادعوا التصوف كذباً ونفاقاً، والذي ما قصد به شيوخه الكبار إلا تمام الأدب، وكمال الأخلاق، والالتزام التام بأحكام الشريعة وحدودها، يقول عبد الوهاب الشعراني "ومن شأن المريد أن يُحافظ على آداب الشريعة، والمشي على ظاهرها ما أمكن، فإن الترقي كله في امتثال أمر الشرع، هذا أمر قد

أغفله غالب من شم رائحة التوحيد من أهل هذا الزمان، فيصير يتعدى حدود الله في مأكله وملبسه وكلامه وفعله، وهذا كله زندقة لرفضه الشرائع"، وهكذا كان الأمر في التصوف اليهودي الذي قرر مبرزوه بأن سلوك طريق التصوف مبتدؤه الالتزام التام بأحكام الشريعة الموسوية (الهالاخاه) فيقول يوسف دان: "إن الكامل من كل الوجوه فقط اعتبر مرشحاً لسلوك الطريق الصوفي، ونيل الغاية المرجوة من سلوك الطريق".

وتقترن بهذه الدعاوى المرجفة أنماط سلوكية منحرفة مثل إقامة حفلات "العربيد ـ طقسية" التي يتخللها الرقص والغناء والتصفيق والقفز والدوران، حول النفس والهياج العاطفي والقول بالشواهد، والتعبير عن الحب الإلهي في عبارات جنسية مفضوحة بل وإقامة حفلات للعهر الجماعي المقدس ـ عند الزنادقة والحلوليين ـ بزعم كاذب مفاده أن المتصوف الذي تحقق بالتأله التام، يكون معصوماً عن اقتراف الذنوب، ومن ثم فكل سيئة يقترفها، صغيرة كانت أم كبيرة، لا تُعَدّ اجتراحاً للسيئات، لأنه بتألهه قد تشبّه بالله، المنزّه عن النقائص، وفي هذه الدعوى عينها ومثيلاتها كانت تتردد على ألسنة زنادقة الزهاد من مدعي الانتساب إلى التصوف الإسلامي، فكانوا يصرّحون قائلين: "رفَعَ الحبيب عنا التكاليف" وتأويل هؤلاء الإباحة عندهم هو قول الله تعالى: ﴿واعبد ربك حتى يأتيك اليقين﴾ (الحجر: 99) إذا وصلت إلى مقام اليقين، سقطت عنك العبادات".

ومن المظاهر التي اقترنت باستمرار الحركة الصوفية، في مختلف أنماطها وتنوع الدائرة الدينية والثقافية، التي نشأت في إطارها ظاهرة تبعية المريد، السالك للطريقة لإرادة شيخه الروحي ـ المطاع ـ وفناء إرادته كلياً في إرادة شيخه، وفي نظم الرهبنة المسيحية، لرأس الدير ومقدمه، وعند طائفة التقاة الحاسيديم في اليهودية، لشيخ الطائفة الروحي، وعند الطوائف الهندوسية، بدعوى أن المعراج الروحي للسالك المبتدئ، لا يمكن أن يتحقق ويؤتي ثماره، إلا بالخضوع الكلي لإرشاد الزعيم الروحي، الذي تجب طاعته من غير سؤال، لتتخذ الطاعة له، وتتحول إلى عبودية عمياء خرساء بكماء، لا يقرها دين أو عقل، فمن شأن المريد "أن لا يقول لشيخه قط لِمَ، فقد أجمع الأشياخ على أن كل مريد قال لشيخه لِمَ، لا يفلح في الطريق".

ومن هنا لزم دراسة الظاهرة الصوفية في الأديان، من غير وقوع تحت التأثيرات الظاهرية للمنهج الشكلي، الذي همه الأول التماس الأشياء والنظائر، ورد اللاحق إلى السابق بوحي سابق من نظرية التأثير الأجنبي الذي يُغفل، ويسقط من الاعتبار، وفعل العوامل الذاتية في نشأة الظاهرة، وتطور مبانيها.

---

**المصادر والمراجع :**


1- الطبقات الصوفية ـــ تأليف: زين الدين محمد عبد الرؤوف المناوي ـ تحقيق وإعداد محمد أديب الجنادر ـ دار صادر بيروت ـ 1999.

2- رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء ـ دار صادر ـ 1999.

3- الملل المعاصرة في الدين اليهودي ـــ محاضرات: د. إسماعيل راجي الفاروقي ـ معهد البحوث والدراسات العربية ـ جامعة الدول العربية ـ 1986.

4- التصوف الثورة الروحية في الإسلام ـ د. أبو العلا عفيفي ـ دار الشعب ـ بيروت .

5- الفكر الشرقي القديم ـــ تأليف: جون كزلر ـ ترجمة: كامل يوسف حسين ـ مراجعة : د. إمام عبد الفتاح إمام ـ عالم المعرفة 1995.

6- الأديان الحية: نشوؤها وتطورها ـ د. أديب صعب ـ دار النهار ـ بيروت ـ 1993.

7- حكمة الأديان الحية ـ تأليف : جوزيف كاير ـ ترجمة : المحامي حسين الكيلاني ـ مراجعة : الأستاذ: محمود الملاح ـ دار الحياة ـ بيروت 1964.

8- فصوص الحكم ـ محي الدين ابن عربي ـ بقلم: أبو العلا عفيفي ـ دار الكتاب العربي ـ بيروت 2002.

9- الفرق والمذاهب المسيحية منذ البدايات حتى ظهور الإسلام ـ نهاد خياطة ـ دار الأوائل ـ 2002.

10-المعتقدات الدينية لدى الشعوب ـ تأليف: جفري بارندر ـ ترجمة: د. عبد الفتاح إمام ـ مراجعة: عبد الغفار مكاوي ـ الطبعة الثانية ـ مكتبة مدبولي ـ القاهرة 1996.

11-التصوف والفلسفة ـ تأليف : ولترستيس ـ ترجمة وتقديم: أ.د. إمام عبد الفتاح إمام ـ مكتبة مدبولي ـ القاهرة ـ 1999.

12-الغنية (طريق الحق في الأخلاق الإسلامية والتصوف والآداب) ـ للشيخ عبد القادر الجيلاني ـ دار الألباب ـ دمشق.

13-الرسالة القشيرية ـــ تأليف: الإمام أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن ابن عبد الملك بن طلحة القشيري النيسابوري ـ تقديم : نواف الجراح ـ دار صادر ـ بيروت 2001.

14-التعرف لمذهب التصوف ـ تأليف: أبو بكر محمد الكلاباذي ـ تقديم: د يوحنا الحبيب ـ دار صادر 2001.

15-موسوعة فلاسفة ومتصوفة اليهودية ـــ تأليف: د. عبد المنعم الحفني ـ مكتبة مدبولي ـ القاهرة 1994.

16-المذاهب الصوفية ومدارسها ـ تأليف: عبد الحكيم عبد الغني قاسم ـ مكتبة مدبولي.

17-قصة الديانات ـ سليمان مظهر ـ مكتبة مدبولي ـ القاهرة ـ 2002.

18-قصة الحضارة ـ وول ديورانت ـ ترجمة: الدكتور زكي نجيب محمود ـ جامعة لدول العربية ـ الطبعة الخامسة.

19-الموسوعة اليهودية والصهيونية ـ د. عبد الوهاب المسيري.

الصوفية في الإسلام ـــ تأليف: المستشرق الدكتور نيكلسون ـ ترجمة: نور الدين شريبة ـ مكتبة الخانجي ـ مصر 1951.


□□

# الترجمة والإبداع

## من إعادة إبداع النص المترجَم إلى إبداعية سيرورة الترجمة

□ تأليف: ديانا موتوك
□ ترجمة: عدنان محمود محمد

**الدافعُ مضاعفٌ، في حالتنا، للتطرّق إلى موضوع الإبداع في مجال الترجمة: فالسحر الذي يمارسه علينا الإبداع، سواء من حيث الجمال أو المعرفة، يضاعفه الحدسُ بأن عملَنا مهمةٌ إبداعية، تماماً كعمل الفنّانين أو الكتّاب أو رجال العلم. هو حدسٌ وليس يقيناً . فالحق يُقال إن الإبداع لطالما كان مُحاطاً بهالة من الغموض. وطرح المسألة، انطلاقاً من حدود التأمّل، وضمن حدوده، أو من فرضيةِ إبداعيةِ سيرورةِ الترجمة، ضمن مقاربة معرفية، إنما يضيف إلى هذا السبب الذاتي المضاعف موضوعية فائدةِ موضوعٍ قلّما درَسَه علمُ الترجمة.**

ضمن منطق فرضيتنا ، نحن نتبع ثلاثية الإبداع: النتاج le produit والشخص la personne والسيرورة le processus. إذا كان العمل الأدبي المترجَم عملَ (إعادة) إبداع (ré) création، وإذا كان الشخص مترجماً مبدعاً، فإن سيرورة الترجمة ستكون إبداعية بحد ذاتها. نقطة انطلاق الفرضية صعبة، والطريقة مختلفة. النتاج مثار صراع من حيث أصالته وجدّته ـ وهذان المعياران أساسٌ في الإبداع. إنه نصّ آخر يدّعي أنه النص عينه، ولكن بلغةٍ أخرى (شكل آخر، وفضاء مفهومي espace conceptuel آخر)، بقلم شخص آخر، بعالمه المعرفي، وكفاءته وذاتيته، وحساسيته وتاريخه. إن الاختلاف هو العلامة المميّزة لخطوتنا التي توحّد: الشهادات والأفكار

واعترافات المترجمين والتأملات الميتافيزيقية والدراسات في علم الترجمة المرتكزة على علم النفس المعرفي.

### 1) النص الأدبي المترجَم بوصفه نتاجاً إبداعياً:

ثمة مجال للترجمة يتمّ فيه الحديث تقليدياً عن الإبداع، ألا وهو الترجمة الأدبية، الامتداد المحتوم للأدب، لا لتكون أهمّ، ولا أقدم، كما يقول هنري ميشونيك Henri Meschonnic (*شعرية الترجمة* *Poétique du traduire*)، ولا أفخم ولا أصعب(1): "ليست الترجمة هي المختلفة بالنسبة إلى وصفة حساء مسحوق، أو بالنسبة إلى مقال في الفيزياء النووية أو بالنسبة إلى قصيدة، رواية، فإن الوصفة والمقال والقصيدة والرواية ليسوا في اللغة بالطريقة نفسها." (ميشونيك، 1999، 82). لهذا السبب ننطلق من الترجمة الأدبية، وبدقّة أكثر، من الصفة الإبداعية للنص الأدبي المترجَم، من أجل الوصول إلى إبداعية سيرورة الترجمة بصورة عامة.

ومن ناحية أخرى، هناك إغراء المبالغة التي تعتقد أن أية ترجمة لنص أدبي يجب أن تمتلك بالقوة القيمةَ الإبداعية عينها التي يمتلكها النص الأصلي، وتستمر في كونها عملاً فنياً إبداعياً، ناسية أن التاريخ الأدبي يعرف أيضاً ترجمات سيئة، إبداعية قليلاً، وحتى غير إبداعية نهائياً، ولكن في نهاية المطاف، المعايير ليست معايير جمالية، إن لم تكن تداولية pragmatiques، كما يلاحظ ميشونيك: "المعايير التداولية للنجاح التاريخي، للمدة." الترجمة الناجحة لا تُقلَّد، لأن لها تاريخية الأعمال الأصلية: "إن التمكّن من الحديث عن بو Poe وبودلير Baudelaire ومالارميه Mallarmé يبيّن أن الترجمة الناجحة كتابة..." (ميشونيك، 1999، 85). الترجمة ليست إبداعية لمجرّد أنها ترجمةٌ لإبداعٍ أدبي، بل لأنها نتيجةُ عمليةِ إبداعٍ أنجزها شخصٌ مبدع.

بدءاً من شيشرون Cicéron، كَتَبَ المترجمون عن ممارستهم العملية، مثلهم كمثل الرسّامين والفيزيائيين، إلخ... إن أغلبية من هم كتّاب من قبل (أي لديهم إبداعات سابقة بلغتهم الأم) لا يتردّدون في عَدّ ترجماتهم جزءاً من نشاطهم الإبداعي. (بالمقابل، إن أفضل الترجمات الأدبية هي الترجمات التي أنجزها الكتّاب. إنها مسألة كفاءة) كان فولتير Voltaire يعتقد، مثله كمثل غوته Goethe، أن صعوبة الإبداع وانضباطه، والاستثناء في الفن، كلّها أمور ضرورية: فقد كان يعمل في الفن، ما كان صعباً، في الترجمة، فقط، وكان يختار الكتّاب المتميزين (معقدي الأسلوب) جداً، غير القابلين للترجمة تقريباً. كانت الترجمة تشكّل جزءاً من مهنته بوصفه شاعراً وناقداً وفنّاناً. لقد ظلّ يترجم طوال حياته لأنه كان يرى الترجمة جزءاً لا يتجزّأ من نشاطه الأدبي، بالمستوى عينه (أدامانتوفا Adamantova، 1991). وبالنسبة إلى الشاعر الكاتالوني جوردي لوفيت Jordi Llovet، الترجمة فنّ، بالمعنى الإغريقي

للكلمة "ars, teckné" تقنية يجب ألا تحسد الفن "المسمّى إبداعاً أدبياً". وبرأيه، إن جذور سوء الفهم تعود إلى الرومانسية le Romantisme التي تصوّرت أن الأدب عمل إلهام وعبقرية، محتقرةً العملَ الهائل للبلاغة والأسلوبية و"الكتابي"، الذي يوجد كمهنة، ويتحكّم في العمل الأدبي. هناك تحكّم مساوٍ، إن لم يكن أكبر، في عملية الترجمة: فعمل الترجمة الذي يخضع إليه الكتّاب من قبل، لا يقوم إلا "بالانبناء" في الترجمة. "عندئذ ستكون الترجمة نوعاً من تكرار الحركة التي تتحوّل الأفكار بوساطتها إلى حقل الكتابة. إنها شيء مشابه لفعل الكتابة. وهكذا يجب أن تُفهم الترجمة على أنها فن (إعادة) كتابة" (لوفيت، 2000: 37). ويؤكّد عالم اللسانيات والترجمة الروسي فيدوروف Fedorov أننا نعرف جيداً، منذ قرون، أن الترجمة تتطلّب إتقاناً عالياً، لكونها فناً مثل الأدب.

وحدانية النص، من وجهة نظر الإبداعية، الترجمة مفارَقة paradoxe، بل أكثر من ذلك، إنها قد تبدو لأول وهلة عكسَ الإبداع، تبدو تكراراً. من الناحية الميتافيزيقية، إن مفارقة الترجمة هي مفارقة الاختلاف والتطابق، مفارقة الآخر والنفس. أكّد لادميرال Ladmiral في كتابه *نظريات Théorèmes*: "كل نظرية للترجمة هي امتثال لمشكلة الآخر والنفس القديمة، إذا ما أردنا الكلام بصراحة، النص الهدف ليس النص الأصلي ذاته، ولكنه بالمقابل ليس نصاً آخر تماماً". ويرى جورج شتاينر George Steiner: "تظهر جدلية الوحيد والمتعدّد في الترجمة ظهوراً فاقعاً. فمن زاوية معينة، تسعى كل ترجمة للحصول على التعددية، وللإيصال إلى مواكبة وجهات نظرٍ للعالم مختلفة. بمعنى آخر، الترجمة محاولة لمنح الدلالة لشكلٍ جديد، واكتشاف منطوقٍ آخر ممكنٍ وتعليله. إن فن المترجم ثنائي القيمة بصورة عميقة. إنه يُسجّل في وسط التجاذبات المتعاكسة بين الحاجة إلى إعادة الإنتاج والحاجة إلى إعادة الإبداع نفسه." (*بعد بابل*، 1978، 223).

يمكن أن نتأمّل مع شتاينر، *بيير مينار مؤلف دون كيشوت*، لبورخس Borgès، التعليقَ الأكثر كثافةً والأكثر صدماً حول الترجمة. مينار "لم يكن يريد أن يؤلّف كيشوتاً آخر- الأمر السهل- بل كان يريد كيشوت. من نافل القول أن نضيف أنه لم يتصوّر نقلاً ميكانيكياً للنص الأصلي، ولم يكن ينوي أن ينسخه. لقد كان طموحه الرائع أن يعيد إنتاج بضع صفحات تتوافق "كلمةً كلمة وسطراً سطراً مع صفحات ميغيل دو سيرفانتس Miguel de Cervantès." إن إعادة إنتاج كتاب موجود سابقاً بلغةٍ أجنبية لهي "الوظيفة الغامضة" للمترجم. التكرار هو "إذا ما صدّقنا كيركغارد Kierkegaard مفهوم محيّر كفاية ليضع السببية ومرور الزمن موضع تساؤل. إن إنتاج نص متطابق كلامياً (جعل الترجمة نقلاً كاملاً) مع النص الأصلي يتجاوز في تعقيده حدود الفهم. فهذه

الاستحالة، عدم قابلية الترجمة في هذا المستوى من الكمال، يعطي الحق للإبداعية في الترجمة. فحيث لا يوجد نسخ كامل يوجد الإبداع." (شتاينر، 1978: 77- 79).

ولكي نمضي إلى أقصى المفهوم، تتجلّى استحالة التكرار داخل اللغة نفسها، "محكومةً بتسلسلٍ زمني، إذ لا يمكن لأي منطوقين أن يكونا متطابقَين تماماً" كما يقول شتاينر. لا يمكن الفصل بين الزمان واللغة، أو بين المكان واللغة أو بين العالم واللغة، فهذه مفاهيم ووقائع مرتبطة ارتباطاً وثيقاً. الترجمة تعني رفع استحالة التكرار إلى درجة ثانية أو ثالثة. إذن، لا يوجد عصران أو طبقتان اجتماعيتان أو مكانان أو كائنان بشريان يستخدمان الكلمات عينَها للتعبير بالضبط عن الشيء عينه. فكل شخص يستخدم مصدرَين لغويين: اللغة الدارجة التي توافق مستوى الثقافة الشخصية والخلفية الخاصة. إن المفردات الخاصة التي تكلّم عنها شتاينر تغيّر حتماً التعريفات، والدلالات المُلابسة connotations والتيارات الدلالية التي تشكّل الخطاب العام. إن كل ترجمةٍ لعلامة لغوية هي نقلٌ مبدع، بمستوى أو بآخر: الواقعان الأساس للّغة يكمنان في اللعبة، أعني الإبداع والإخفاء". (شتاينر، 1978: 245).

يتحدّث تراثٌ لساني كامل، دشّنه هومبولت Humboldt، وهو مترجم وعالم ترجمةٍ أيضاً، عن استحالة فصل اللغة عن رؤية العالم La vision du monde: فلكل شعب ولكل عصرٍ روحٌ ورؤية كونية Cosmovision تَسِم بنيةَ اللغة وتُميّزها. ويؤكّد أوجينيو كوزيريو في كتابه *El hombre y su linguaje* على مفهوم هومبولت الذي يصف اللغة بأنها energeia بالمعنى الأرسطي للكلمة، أي بأنها نشاط حر أو مبدع. ويرى هذا اللساني الروماني أن "اللغة في الأصل هي إبداع مدلولات signifiés" (كوزيريو، 1977: 46). "والجهد التأويلي هو إعادة إبداع أيضاً. "اللغة" ليست كافية لنا نهائياً لكي تفسّر لنا في كل حالة خاصة، شرط أن لا تكون أحداسنا (الفحوى المعرفي الذي يجب أن نمنحه شكل اللغة) مطابقةً أبداً للأحداس السابقة." (كوزيريو، 1977، 75). في " Lo erróneo y lo acertado en la teorie de la traduction" (1977)، نص بفضله عُدّ كوزيريو عالم ترجمة، ينتقل من مجال اللغة التي هي "إبداع مستمر للمداولات" إلى الترجمة التي ستكون "بصورةٍ جوهرية إبداعاً للتعادلات équivalences". التعادلات في الترجمة هي إبداعات، فالترجمة ليست تغيير الرموز، بل ينبغي للمترجم أن يختار الطرق اللغوية الخاصة لكي يبني المعنى في اللغة الهدف.

في القطب الآخر من اللسانيات، ثنائية سوسير Saussure: الدال/المدلول غير عاملة لأنه ليس بالإمكان فصل أحد المصطلحين عن الآخر. اللغة/الأدب، المعنى/الشكل، ليست مصطلحات قابلة لفصل أحدهما عن الآخر، وليست مختلفة. إذ لا يمكن فصل المعنى عن شكله: فكل شيء مضمون

continuum. هذا المضمون هو ما يجب أن يُترجَم، وهو ما يسمّيه ميشونيك "الإيقاع le rythme".

إذا كان الكتّاب يسكنون في كنف اللغة، فهذا الأمر صحيح بشكل مزدوج بالنسبة إلى المترجمين، لأنهم لا يسكنون داخل لغةٍ واحدة، بل لغتين: لغة الانطلاق ولغة الوصول. "هذا يؤكّد أن المترجمين يعيشون في قلب اللغة بالذات بصورة أكثر تجريداً، وأكثر عمومية، من الكتّاب أنفسهم." لوفيت، 2000: 38). وإذ تريد الترجمةُ أن تقول (أو أن تفعل) الشيء نفسه مثل النص الأصلي، فإنها تفعل هذا، أو تفعل شيئاً ما جديداً لأنه يُكتب بشكلٍ لغوي آخر، وبنسق مفهومي آخر.

يرى شتاينر أن "الدلالة" موجودة في "كلمات" النص الأصلي، ولكن بالنسبة إلى قارئ اللغة الأصلي، فإنها تمثّل أكثر من مجموع تعريفات القاموس بكثير. "يجب على المترجم أن يُبيّن "المعنى" المضمر، ومجموع الدلالات الحدّية dénotations والدلالات المُلابسة والاستنتاجات déductions والمقاصد والتداعيات المحتواة في النص الأصلي، ولكنها ليست مشروحة، أو جزئية فقط، لأن المستمع أو القارئ من السكّان الأصليين يمتلك فهماً مباشراً." (شتاينر 1978: 295). كل كلمة تحوي مجموعةً معينة من المدلولات الافتراضية: "لحظة تجتمع الكلمة مع الكلمات الأخرى لتشكيل جملة، يتحقّق أحد هذه المعاني ويصبح سائداً." (باز Paz، 1981: 16).

ونظراً للاختلافات والتجارب الثقافية، لا يمكن أبداً ترجمة جميع المعاني الخفيّة للكلمات. وإذ نترجم الكلمة، فإن الاستعارة والدلالات الحدّية والملابسة والاستنتاجات والمقاصد والتداعيات ستولد في فكر القارئ الجديد. المترجم غريغوري راباسا Gregory Rabassa يضع الفكرة في اللغة الرياضية: "إذا كانت 2 تساوي 2 بالمعنى الرياضي، فبهذا المعنى، لا يمكن أبداً لترجمةٍ أن تعادل النص الأصلي." لأن "الكلمة لم تعُد سوى استعارةٍ لشيء، أو في بعض الحالات، استعارة لكلمة أخرى [...] الكلمة في الترجمة لا توجد على بعد خطوة، بل على بعد خطوتين من الشيء المراد وصفه. فكلمة dog وكلمة perro قد تشيران إلى صورة شبيهة في رأس إنسان إنكليزي أو إسباني، بيد أن سلسلةً أخرى من الصور تحت الشعورية subliminales ترافق بكل تأكيد كلاً من هذه المعاني، ما يعزو إلى الكلمتين اختلافات جديدة ما وراء الاختلافات الصوتية البحتة..." (راباسا، 1994: 53).

يتصوّر دوليست Deliste الترجمةَ، ضمن منظور الدراسات المعرفية عنها، بأنها فصلٌ عقلي للمفاهيم عن شكلها من أجل جمعها في علامات أخرى تنتمي إلى نسقٍ لغوي آخر، في فضاء مفهومي نوعي. وبحسب النظريات النفسية اللسانية psycho-linguistiques، المفهوم هو بناء عقلي لا يوجد في الواقع، في العالم الخارجي، إنه إبداع يُصنع من الفرضيات

المسبقة présupposées الثقافية السابقة للإدراك، مع خواص مختلفة ومتغيّرة. و تشكّل البناءاتُ العقلية سياقَ مدلولٍ يشكّل بدوره محصّلة المعلومة. "الطبيعةُ موسوعيةٌ"، لأن النص والسياق مظهران للكل. نعم، إذا شئنا، المدلول هو ما نعرفه كـ "معنى"، أو "مدلول لغوي"، والمدلولات المُلابسة للفظة في استخدام محسوس. في كل جزء من التواصل، تعمل الخيارات كمؤشرات للزمان والمكان والوسط الاجتماعي، مؤشرات للعالم وللمقاصد، وفي النهاية هي مؤشرات للعلاقة بين المرسل والمتلقّي. منذ كوزيريو ونحن نعلم أن اللغات لا تُترجم، أما النصوص فتُترجم. تُترجَم النصوص، والنص هو اقتراحٌ لكلّيةٍ totalité تتجاوز الحدود اللغوية- النصّية الصارمة، وتفرض على المترجم ضرورةَ ترجمته ككلّية." (تالان Talens، 1993). وإذ ينقل المترجمُ النصَّ إلى لغة أخرى، فإنه يُجري بدوره خياراته التي تعمل كمؤشرات هي بالضرورة مؤشرات لزمان آخر، ومكان آخر، وملامح لهجاتية أخرى، ومن الممكن أن تكون مؤشرات لمقاصد أخرى، ولعلاقة أخرى بين المرسل والمتلقّي الجديدَين. وستكون الترجمة عمليةً مشابهة لعملية إنشاء نص، تتطلّب إعادة كتابة النص بنزعه من فضائه "الشعري poétique" ومن فضائه المعرفي ومن سياقه. لن تنتج الكتابة الجديدة فضاءً مشابهاً، بل على العكس، ستنتج سياقاً جديداً في فضاء مختلف، ستنتج في النهاية نصاً جديداً. وأكثر من ذلك، ستنتج خطاباً discours جديداً لأننا لا نترجم ما تقوله النصوص، بل ما تفعله النصوص. الترجمات الجيّدة تفعل ما تفعله النصوص الأصلية، ولا تعود الترجمة في اللغة ولا في النص، بل في الخطاب. فالترجمة هي "إنتاج" مكافئ في المعنى وفي القيمة وفي الوظيفة وفي العمل." (ميشونيك، 1999: 88). إذا كانت الكتابة إنتاجاً لفضاء من أجل إبداع خطابي، فإن الترجمة عملية مشابهة. وعندئذ لا تكون الخيانة في الابتعاد عن نص الانطلاق – باسم إعادة الإبداع- ، بل أن نترك في النص ما يجعل منه نصاً، نصاً أدبياً. والإخلاص في الترجمة لم يعد مطروحاً على شكل إخلاص للكاتب أو للقارئ، ولا على شكل احترام للمعنى أو للجماليات، بل يُطرح على شكل تداولي pragmatique، ويجب أن يفعل النص الأصلي ما يفعله النص الأصلي. وقد أكّد أوكتافيو باز Octavio Paz في عام 1981 – وأثبت في ممارسته في الترجمة- أن النص الأصلي لن يعود للظهور أبداً (هل سيكون ذلك مستحيلاً؟) في لغة الوصول، ومع ذلك فهو موجود فيها دائماً لأن "الترجمة تذكره باستمرار، بدون أن تقول ذلك، أو تحوّله إلى شيء كلامي، على الرغم من تميّزه، فإنه يعيد إنتاجه من جديد." إذن نقطة الوصول للمترجم الجيّد هي "قصيدة مشابهة، وليس مطابقة أبداً للقصيدة الأصلية."

تناص intertextualité، قراءة مبدعة. بين الحدّين الأقصيين: "في الحد الأقصى

الأول يبدو العالم كمجموعة من الاختلافات hétérogénéités، وفي الحد الأقصى الآخر، هناك تراكب للنصوص، كل نص منها مختلف قليلاً عن سابقه: فهي ترجمةُ ترجمةٍ ترجمةٍ". "ليس هناك من نص أصليٍّ تماماً لأن اللغة نفسها، في جوهرها، هي ترجمة لعلامة أخرى ولجملةٍ أخرى. لكن هذا المنطق يمكن أن يُقلَب دون أن يفقد صحته: كل النصوص أصلية لأن كل ترجمة مختلفة. كل ترجمة هي ابتكار، إلى حدٍّ ما، وهي تستمر بهذه الطريقة بوصفها نصاً وحيداً. (باز، 1981: 9).

يقول رولان بارت Rolland Barthes: "العالم الثقافي مناصٌّ intertexte واسع". كل نصٍّ سيكون عندئذ "مناصّاً" يُحصَل عليه من نصوص أخرى بوساطة دمج أو تحويل، وسيكون "فسيفساء من الشواهد" حاضرة فيه بمستويات مختلفة. يمكن القول إن النص الأصلي والنص المترجَم يميلان إلى إقامة علاقة تناصٍّ بينهما أكثر من علاقة تطابق. ويؤكّد دانييل باجو Daniel Pageaux ذلك في كتابه عن الأدب المقارن: "يرمي نشاط المترجم إلى تحويل نص- هدف إلى نوع من المناص intertexte." (1994: 60). المنعكس بين النصّين دائم. وهناك تخصيب fécondation مستمر ومتبادل بينهما.

الكاتب والمعمار والرسّام مضطرّون "للتقليد ليثبتوا أصالتهم، كما يقول شتاينر. وترجماتهم لنماذج من الماضي وفنيّةٌ وجديدة في آنٍ معاً. إنها إعادة إبداع، بالمعنى المليء للكلمة، معنى تفرّ تناقضاتُه ومظاهرُ مفارقاته إلا إذا توقّفنا لتفحّص الكلمة." (شتاينر، 1978: 396). إذا كانت جدّة المضمون والنتائج العملية في العلوم أو في التكنولوجيات تخفي التراث، ففي الخطاب الفلسفي وفي الفن حيث جدة المضمون هي، في أحسن الأحوال، صعبة التعريف، فإن منعكس التكرار والتنظيم بالرجوع إلى الماضي هو السائد." (شتاينر، 1978: 427). الأدب الكوني مصنوع من تقليدات وتحويرات وترجمات، وفي الفنون الحديثة ما يفعله الرسامون إنما هو عودات وإلصاقات، إلخ. فنحن أمام عملية دائمة من إعادة الرؤية ré-vision".

إعادة رؤية، ونظرة، مع تاريخها وطبيعتها. وإذ نترجم، فإننا نترجم النص، وما يفعله، وتأثيراته، وما نعيد إبداعه، ولكن من خلال نظرة المترجم التي تتجسّد فيه." لأن "لا أحد لديه مدخل مباشر إلى اللغة، ولكن دائماً عبر الأفكار التي تُمتلك عنها... النص لا يعمل إلا عبر القراءة." (ميشونيك، 1999:69). الترجمة هي الطريقة الأعمق، والأكمل للقراءة، إنها علاقة حميمة، واتحاد كامل مع النص، كما في لحظة الإبداع، وحتى الإلهام. الشعور قوي جداً، ويلاحظ الشاعر - المترجم مونتانير Muntaner أن "الشعراء المترجمين" و"الكتاب المترجمين" يشعرون أنهم مالكون للعمل المترجَم." يُعلنونه ويدخلونه في أجزاء خاصة، كما يفعل هو نفسه. في الترجمة، تتحقّق القراءة حتى آخر نتائجها، حتى تمثّل

النص والإبداع الحقيقي. يقول هارولد بلوم Harold Bloom إن الشخص لا يقرأ إلا ما يكونه"؛ والعكس صحيح أيضاً: "الشخص هو أو يصبح ما يقرؤه". القراءة هي ترجمة النفس. أخيراً، الترجمة عبر القراءة المبدعة لمعانٍ جديدة، وفي نصّية جديدة، تؤمّن بدورها قراءات وتأويلات ممكنة، مع اقتراحات جديدة للمعنى. المترجم يقرأ على طريقته النص الذي يترجمه على، وكذلك، فإن لكل عصر قراءته للنص نفسه، ترجمته، قراءات مختلفة تكتشف وجوهاً مختلفة للنص الأصلي والتي تتعايش في تاريخ الأدب. وهنا نعود إلى عبارة ميشونيك: الترجمة الجيدة، الترجمة الإبداعية، تظل نصاً على الرغم ومع تقادمه. إذن الترجمات أعمال، "كتابة"، وتشكّل جزءاً من الأعمال." (ميشونيك، 1999: 85).

وإذ ما يزال أوكتافيو باز (1981) يتحدّث انطلاقاً من تجربته ككاتب وناقد ومترجم، فإنه يرى أن نشاط المترجم، في مرحلته الأولى، يشبه نشاط القارئ، وفي الوقت عينه يشبه نشاط الناقد: كل قراءة هي ترجمة داخل اللغة نفسها، وكل نقد هو ترجمة حرة للقصيدة، أو بصورة أدق، هو تغيير موضع. ولكن إذا كانت القصيدة نقطة انطلاق بالنسبة إلى الناقد نحو نصّه، فعلى المترجم أن يركّب، بلغة أخرى، وبعلامات أخرى، قصيدة مشابهة للقصيدة الأصلية. ومنذ المرحلة الأولى لفهم القارئ (التأويلي interprétative)، تظهر العملية المترجمة كعمليةٍ مبدعة.

## 2) المترجم بوصفه مبدعاً

من المبدع إلى المترجم، يجتهد علم النفس المعرفي، إذ يريد أن يدرس الإبداع، في رفع النقاب عن سرّ العبقرية، والاضطرابات النفسية، وعمليات البحث عن النفس، والتواصل مع النموذج، والموهبة الفطرية، والعبقرية العلمية أو الفنية، والإلهام أو القرائح، إلخ. يُعتقَد أنه تمّ التوصّل إلى سر المبدع، وما هو إلا شخص عادي، مع إخلاص مطلق لعمله أو لفنّه. ولكن هؤلاء "الأشخاص العاديين" الذين حلّلهم معرفيّو الإبداع يتمتّعون بذاكرة رائعة موسيقية (موزار Mozart)، وبملاحظة قصوى (نيوتن Newton) وبخيال مدهش للمكان (بيكاسو Picasso)، وبقدرة واسعة على إجراء التماثلات (فاليري Valéry).

تعتمد الترجمة الأدبية على أشخاص عباقرة، عبقريات تُقارن دائماً بأجناس أدبية أخرى – "الأدب باللغة الأصلية"، إذا ما تأملنا الاسم الذي اقترحه الفيلسوف الإسباني أورتيغا إي غاسيه Ortega Y Gasset- ، من أمثال غوته Goethe وشيلر Schiller وهولدرلين Hölderlin، وبوب Pope وبودلير Baudelaire وأوكتافيو باز وخوليو كورتاثار Julio Cortázar، ويمكن أن تطول القائمة لتشمل كل المؤلفين الذين لديهم نتاج خاص. ويُقارنون دائماً بالأدب مكتوباً باللغة الأصلية، لأسباب تُحيلنا إلى الموقف التقليدي الجاحد لغُفل السلطة، الذي تمارسه دور النشر أيضاً، موقف توقيع

النص على صفحة العنوان، في الداخل، نصٌّ له على الغلاف اسم مؤلف آخر... بهذا المعنى، المترجمون مغفَلون عبر تاريخ الأدب، وعندما يُذكَرون، كما يلاحظ جينارو تالان Jenaro Talens، نجد الجزء المكتوب بأحرف صغيرة في داخل الكتاب، وليس على الغلاف أبداً تقريباً. يبدو أن فعل قراءة نصٍّ بلغةٍ مختلفة عن اللغة الأصلية، "عملية مُخجلة ومعيبة، بحيث أن من الضرورة بمكان إبقاؤه سرّياً..."

**كفاءات المبدع/المترجم ومهاراته.**

يمكن أن يكون المترجم مبدعاً ـ من حيث القيمة والتوافق مع معايير التقييم لأي فن أو علم ـ إذا ما امتلك المزايا والمهارات الضرورية للإبداع. فهناك دائماً مستويات كمية وكيفية مختلفة، ولكن ليس هناك إبداع أقل. ولكن المهم أكثر هو أن المترجم مبدع بفضل الكفاءات والمهارات الإبداعية الموجودة في طبيعته المعرفية.

المقاربة المعرفية حول الترجمة هي التي تبيّن لنا صورة المترجم الخبير القائمة على امتلاك مهارات لغوية متخصّصة، وذاكرة ثنائية اللغة (متناسقة)، والسيطرة على التداخل في الاستقبال وفي الإنتاج، وطرق استكشافية للنقل النصّي. فيما يخص الملامح المعرفية، فإنها المرونة والفكر المُتباين، والقدرة على التداعي البعيد (بريساس Presas 2000). وما هو أهم، فإن الترجمة تفترض وجود معلومات عملياتية بصورةٍ أساس ومضمرة تُكتسب مع الممارسة العملية بطريقة تدريجية وآلية. إنها معرفة استراتيجية، مضمرة ضمن فكرة المعرفة المعلوماتية وتفترض وجود هدف ووجود المهارة لحل المشكلات. عملياً، الكفاءة الاستراتيجية هي علاقة مع المعرفة الخبيرة بصورة عامة. إن هذه اللاعقلانية a-rationalité هي التي تفسّر فترة الحضانة للعملية المبدعة بصورة عامة والـ insight الكاشف.

للتجربة قيمة حاسمة من أجل الخبرة، وهي ضرورية جداً في مجال الترجمة. وأكثر من ذلك، نظراً لتداخل المجالات والمعارف خارج نطاق اللغة، الثقافية والموسوعية، التي تتطلّبها الترجمة، لسنا بحاجة ضمن المجال فحسب، بل لتجربة في الحياة، ما بعد الخبرة والتجربة.

هناك مزايا معرفية تتضافر لدى المبدع والمترجم: الذاكرة(2)، والقدرة على التركيز، والملاحة، والتخيّل، والقدرة على القيام بتماثلات، واختراق القواعد (بودن Boden، 1991، رومو Romo، 1997). المترجم يراهن على تناسق العالم نفسه وعلى التماثل بين معنى اللغات المختلفة.

أخيراً، حاول علماء النفس والمحلّلون النفسيون تحديد المواصفات النفسية للشخصية الإبداعية. وقد ذُكرت نظرية الطبيعة المقرّبة/التكيّفية الخاصة بالذكاء المتعارف عليه، وللطبيعة المبعّدة للأشخاص الإبداعيين، ولمرونتها المعرفية (أندرسون Anderson، 1966، تورانس Torrance، 1974).

الانسجام مع ملامح المترجم المعرفية أمر بدَهيّ، كما تبيّن ذلك الدراساتُ النفسية حول الشخصية الثنائية اللغة، ولكون المترجم كذلك، بالقوة، وحول تأثيرات ثنائية اللغة. ويميّز آبيل Appel (1996) تضخيم الآفاق، وزيادة السرعة العقلية، وفهماً أفضل لنسبية الأمور. ويتحدّث رافائيل دياز Raphael Diaz عن تأثير إيجابي لثنائية اللغة على المهارات المعرفية واللغوية. ويعزو ليوبولد Leopold موقف فصل الكلمات (أو غياب الجملة الاسمية) إلى ثنائية اللغة. ويتفق معه بن ـ زيف Ben-Zeev الذي يلاحظ أن ثنائيي اللغة يتحرّرون في سنٍ مبكرة من الفكرة السحرية التي توجد بموجبها علاقة متينة لا تنفصم بين الكلمة ومرجعها الخارجي، وهم قادرون في سن مبكرة جداً على تغيير القواعد النحوية للغة، ربما بفضل تجربتهم مع نَسَقَين لغويين. وبرأي مؤلّفين آخرين، مثل كومانز Cummins وغولوتسان Gulutsan، كيسلر Kessler وكوين Quinn، بيل Peal ولامبير Lambert، أن مظهراً آخر للوظيفة المعرفية يظهر بصورة شائعة في أبحاثهم حول تأثيراتِ ثنائيةِ اللغة. إنها المرونة المعرفية وتقدّم الفكر المباعِد. وقد اكتشف هاكوتا Hakuta ودياز مرونة كبيرة في تغيير الرموز الكلامية وغير الكلامية. وثنائيو اللغة يطوّرون رؤية أكثر تحليليةً للّغة، بامتلاكهم وعياً أفضل، وهم أكثر مهارة في الفصل بين مفاهيم الكلمات المستخدمة للكلام عنها. هذا كلّه يمكن أن يحرّر العقل، أي يدعم "التحرير الفكري" (أبيل:1996).

إذن يمكن التساؤل ما إذا وصل المترجمون إلى ما هم عليه بفضل إبداعيتهم أم بالعكس. في دراسة تجريبية أدارتها مدرسة تريست l'Ecole de Trieste، أجرى كلوديو كوتي Claudio Cauti (1988) أبحاثاً، ربما لأول مرة في ممارسة الترجمة المكتوبة، حول العلاقة بين الإبداعية الكلامية والإبداعية التخيلية figurative. نعلم أن النصف الأيسر مخصّص لفك الرموز الخواص الصوتية والصرفية والنحوية والمفرداتية ولترميزها، في حين أن النصف الأيمن متخصّص في تأويل الفكر المضمر من أجل فهم وإنتاج استعارات وأفعال كلام غير مباشرة، وبالسخرية والنكات (كود: 1999؛ بريتون Breton: 1989؛ بانكن وآل Banken et al: 1993). ويحدّد تورانس أربع فئات متعلّقة بإبداعية المترجمين: السيولة والمرونة والأصالة والإنشاء (في غران Gran: 148).

مقارنةً بأي شخص إبداعي في أي مجال، ولكن بصورة خاصة مع السنيين وكتّاب وشعراء، فإن الصفات التي استخلصها دوليست (1984) هي روح تحليل وتركيب، وحب المسائل اللغوية والعمل الفردي، سهولة معينة في التركيز، والقدرة على العمل بحسب طريقة وبقوة، وفضول كبير، ونضج فكري، وحس نقدي أكيد، وحكم جيد، وفي النهاية ذاكرة تماثلية واسعة.

## 3) سيرورة الترجمة بوصفها سيرورة مبدعة:

الترجمة نشاط تجريبي، كما رأينا من قبل (إبداع الخطابات)، ككل نشاط لغوي، على أية حال. إنها عملية موازية ومماثلة، ولكن بالمعنى العكسي، للإبداع الأصلي: إنه إنتاج تأثيرات مماثلة بوسائل مختلفة، كما كان يقول فاليري. وفي دراسات ثيو هرمانز Theo Hermans عن الترجمة الأدبية ( The Manipulation of literature)، يصف هو الآخر الترجمة بأنها سلسلة من العمليات والتحويرات والتأويلات يقوم بها المترجم، وهي سلسلة من طرق الكتابة التي تتشكّل في جمالية ممكنة للترجمة التي تنزع إلى استقلال ذاتي عن النص ـ المصدر. وقد تصوّر شتاينر عملية الترجمة بوصفها عملية تفسيرية(3) "المترجم يصنع، بالمعنى الكامل للكلمات، عملَ تأويلٍ وإبداع" (شتاينر، 1978 : 16). ويميّز في وصفه الظاهراتي phénoménologique للترجمة المراحل النفسية للمترجم ضمن فعل الترجمة: الثقة والعدوان والمزج ثم التصحيح.

بدءاً من الثمانينيات، حين تصوّر بعض الفلاسفة والمترجمين- المولفين الترجمةَ على أنها عملية تفسيرية أو إعادة كتابة للأدب، لاحظ علماء الترجمة ضرورة دراسة عملية الترجمة وأن يقدّموا لها تصنيفاً علمياً. حتى الآن، لا يُعرَف شيء تقريباً عن العملية الوراثية لنشاط المترجم، عملية آلية، غير واعية، داخلية، تتطلّب معارف غير عقلية واستراتيجيات تُطبّق غريزياً؛ ولا يُعرف شيء تقريباً عن المبادئ أو العادات التي كانت تقود إلى اختيار معادلٍ أو مستوى نحوي معين (ما بعد القواعد النحوية والصرف). ونادراً جداً كانت لدينا إمكانية ملاحظة ذلك، بفضل مسودات بعض المترجمين. تجريبياً، اليوم نعرف أموراً أكثر بقليل، بفضل بحث الـ think-aloud-protocols للمترجمين المحترفين، بالتأكيد مع كل الذاتية التي يفترضها تحرير عملية مؤتمتة، وكذلك بفضل مجموعة PACTE، من علماء ترجمة جامعة برشلونة المستقلة، وبفضل مساعدة برنامج PROXY الذي يتيح الملاحظة الخارجية للعملية وتحليلها.

نظرياً، وانطلاقاً من مقاربات مختلفة وعلى نمط علم النفس المعرفي، عمد عدةُ علماءِ ترجمةٍ إلى تحليل العمليات العقلية التي تتدخّل في الترجمة، وأنشؤوا نماذج لعملية الترجمة. والمقصود هنا النموذج التأويلي لـ ESIT – وبصورة خاصة أعمال سيليسكوفيتش Seleskovitch وليدر Leader ودوليست ـ وتحليل رت بيل R.T. Bell (1991) ألهم بعلم نفس اللسانيات والذكاء الصناعي، تطبيق غوت Gutt (1991) لنظرية سبيربر Sperber وويلسون Wilson في الملاءمة (1986)، ونموذج كيرالي Kiraly النفسي اللساني (1995). تعرّف المقاربات المعرفية عملية الترجمة بأنها عملية حلّ المسائل: النص الأصلي وإعادة إنتاجه في اللغة الهدف يشكّلان المسألة التي يجب حلّها، والنص المترجَم هو الحل. وبدوره يبيّن لنا علم النفس المعرفي للإبداعية أن،

والحديث هنا مباشر، عملية الترجمة تظهر دائماً من مسألة، من مسألة معرّفة تعريفاً سيئاً(4). وبالتالي، فإن الإبداع يعني دائماً حل مسألة، أو بالأحرى إن الذكاء المبدع يحل مسائل مطروحة مسبقاً. عملية الترجمة، هي الأخرى عملية مسألة مطروحة طرحاً سيئاً لأنه، ما إن توجد ممارسة للترجمة، ليس هناك من موافقة فيما يخص الطريق إلى حلّها - طريقة الترجمة (الحرفية/الحرة). تحاول النظرية المعرفية للترجمة حل هذه "المسألة" بتحديدها: المشكلة الكبرى هي إنتاج نص أقرب أو أبعد إلى النص الأصلي، بحسب العوامل النصية واللانصية extra-textuel، التي تُنشأ الاستراتيجية الشاملة انطلاقاً منها.

كل واحد من هؤلاء المؤلفين يقارب الترجمة من منظور معيّن، ولكن بالرجوع إلى سيرورة الترجمة، وكلّهم اتفقوا(5) على تحديد نقطتين جوهريتين (الفهم وإعادة التعبير) متعلّقتين بعمل المترجم المزدوج (المتلقي والمرسل)، وأكّدوا جميعاً على وجود مرحلة وسيطة ذات صفة غير تحريرية سمّتها مجموعة ESIT "فك التحرير النصي Déverbalisation" وسمّاها بيل "التمثيل الدلالي Représentation sémantique".

بالنسبة إلى منظّر الأدب (المقارن)، هذه اللحظة من المسكوت عنه، ومن "غياب الكلمة" هي اللحظة التي يشرع فيها المترجم، من خلف المؤلّف الذي يترجم له، في "هذا النزول الغريب إلى الجحيم المسمّى الصمت... وبقدر ما تدوم الترجمة طوال الصعود، يحتفظ لنفسه بجزء من سر الكتابة". (باجو، 1999). بالنسبة إلى مُمارس الترجمة (الأدبية، ومؤلف الأدب الأصلي)، عدم التحرير ينهي الوصول إلى أصل العمل، ومن هنا تأتي إعادة إبداع النص: "على المترجم أن يفك شفرة هذا الشكل الموضوعي الذي يصل إلى ما بين يديه، وإلى ذكائه وإلى حساسيته، لكي يقترب، قدر الإمكان، من الفكر أو من الحدس الأصلي الموجود في أصل العمل. إن "إبداع المؤلف ينتقل من الفكر إلى ما يمكن تسميته "قول أصلي" (أو كتابة ظاهراتية)؛ إن إبداع المترجم ــ الذي هو ضمن هذا المعنى، ليس إعادة إبداع أبداً، بل هو نوع آخر من الإبداع ـ ينتقل من هذا "القول الأصلي" إلى الفكر أو إلى الحدس الموجود في أصله" (لوفيت، 2000:31).

*مراحل السيرورة الترجمة*، كان بونكاريه Poincaré أول من تكلّم عن مراحل السيرورة الترجمة، ويكرّس غراهام والاس Graham Wallas، في كتابه The art of thought، الترتيب الشهير للمراحل الأربع: الإعداد والحضانة والاستنارة والتحقّق أو التقييم في حالة الفنون). الإعداد بالمعنى المعرفي هو تعريف المسألة وتوليد الأفكار (الاستراتيجية). والحضانة المبدعة لرجال العلم أو الإلهام الفني (عبارة أرخميدس Archimède الشهيرة: وجدتها! وحافلة بوانكاريه، وتفاحة نيوتن، وأفاعي كيكوليه Kékulé، الحلم، ــ وأفاعي ــ أخرى لكولريدج Coleridge، تظهر بعد الـ

insight، بسبب الآليات الآلية، واللاشعورات الخاصة بالخبير، والتي تفسّر المفاجأة البادية عند المبدع نفسه.

في سيرورة الترجمة، المراحل الأولى: طرح السؤال (فهم وفك شفرة العلامات، وامتلاك المعنى والتأويل) وتحديد الاستراتيجية العامة، توافق المرحلة الأولى من تحضير سيرورة الترجمة. الحضانة والإشراق يمكنهما أن يُقارَنا بمرحلة عدم التحرير، وعلى التوالي، مع إعادة الصياغة وإعادة التعبير، التي هي، بحسب دوليست (1984)، مرحلة العقل، الأقل معرفةً في الترجمة، والأكثر غموضاً والأكثر استعصاء على التحليل. التقييم، المرحلة الأخيرة من السيرورتين، هو التحليل التعليلي لكل خيار (من المهم امتلاك معايير توافق مع الاستراتيجية الشاملة)؛ إنه تأويل ثانٍ، "تعويض" أو "ترميم" شتاينر (1978)، مرحلة القراءة النهائية، عندما يحاول المترجم أن ينشئ توازناً بين خواص نص الانطلاق ونص الوصول وتأثيراتهما.

لاخطيّة La non-linéarité السيرورة الإبداعية تشمل سيرورة الترجمة أيضاً. وجان دوليست يتخيّلها على شكل شلال. وتلاحظ مجموعة PACTE عن طريق ملاحظات تجريبية أن هناك اقتراباً تدريجياً من الحل، مع جيئات وذهابات، وانسدادات، مُرفَقة بتقييم مستمر. ويتحدّث كوسماول Kussmaul (1995) عن *Brainstorming*. وبحسب علم نفس الإبداع (رومو Romo، 1997)، المبدع يلاحظ المعلومة التي تحويها المسألة، وهو إذ يقيّمها، يضيف معلومة، وإذ يرهَن معارف سابقة، خاصة أحياناً، ومرات أخرى بكثير من الجهد. وبصورة خاصة مع الفكر المتنبّه، لكي يقبض على التماثلات – تفاحات تسقط، وأفعى تعض ذيلها، وبكل تأكيد، ستكون الترجمة قادرة على أن تحمل لنا كثيراً من الأمثلة. المترجم يقرأ النص ويؤوّله ويحلّله على المستويات كافة، مالئاً مواطن النقص، (مؤوّلاً)، وحاملاً المعلومة التي لا توجد في المنطوق، بفضل المعارف المتراكمة، وللقيم الخاصة، وكل سير فكرية و، لمَ لا، كل التاريخ الذاتي. وسيكون الحل الأخير شخصياً جداً.

الإبداع يتطلّب كمية كبير من القرارات، وتقييماً مستمراً للقرارات نفسها، حيث يتدخّل الحكم الشخصي ونسق القيم الخاص. الترجمة هي بامتياز عملية اختيار: فالمترجمون يولّدون باستمرار خيارات ثم يقيّمونها ويختارون الخيار الأفضل في كل حالة، بحسب معاييرهم. الأسس النظرية لدوليست تبرهن أن "الملمح الأكثر خصوصيةً في الترجمة البشرية هو أنها مبدعة، لأن هذه العملية تفترض مجموعة من الخيارات غير منظّمة مسبقاً" (دوليست، 1980: 53). الترجمة جهد قراءة وتأويل وإعادة كتابة، فهي نتيجة مجموع هذه الخيارات اللسانية والأسلوبية والأيديولوجية (باجو: 1984). ويشهد المترجم راباسا: "ما نفعله بصورة خاصة هو اختيار الكلمة (أو الاستعارة) التي نريدها، غريزياً في أحيان كثيرة، التي تصف

الأفضل أو تنقل المعنى الذي نريد إيصاله. المؤلف يأخذ خياره ويكتبه، ثم يظهر المترجم الذي يجب عليه أن يتّخذ خياراً آخر، ولكن بلغة أخرى، وعلى مستوى آخر... فسيرورة الترجمة خيار صرف. وتقوم مهارة المترجم على طريقته في استخدام الغريزة، نوع من الغريزة المكتسبة" (راباسا، 1993:56). لذا يتولّد لديه الانطباع بأن الترجمة لا تنتهي أبداً، وأنها تبقى دائماً مفتوحة، وأن بوسعها أن تمتد إلى مالا نهاية. "المترجم الممتاز ـ ربما كان كالمؤلف الممتاز ـ هو الذي لا يرضى رضى كلياً أبداً عن عمله، هو الذي يضيف دائماً أو يترك شيئاً ما للصيغ التي يلقاها، هو الذي يتواصل أبداً ـ إن استطاع ـ مع لعبة المرايا، حتى النقطة التي لا يستطيع معها أن يقدّم للقُرّاء ثمرة عمله." (راباسا، 1993ك98).

التماثل في سيرورة الترجمة. الإبداع الإنساني يفترض استكشافاتٍ لإبداع استكشافاتٍ جديدة، على سبيل المثال، تحويل ما هو مألوف إلى شيء ما مجهول، وتحويل المجهول إلى مألوف، أخذ النفي بالحسبان، أو تجريب شيء ما مخالف للحدس، عندما يستحق الأمر، والتفكير بمفردات النفي أو الأضداد أو المعارضات، وبخاصة التماثل. بحسب رأي سيليسكوفيتش، في سيرورة الترجمة، ينبني فهم الخطاب بصورة آلية بعملية مراجعة مستمرة بين إدراكات جزئية وتداعيات معرفية تنتج على شكل تركيبات synthèses مفاجئة. وعلى شكل خاتمة، نعرض نموذج التفكير التماثلي الذي يقدّمه لنا جان دوليست في كتابه *تحليل الخطاب*، كطريقة للترجمة (1984)، وهي مشتركة بين عمليّتي الإبداع والترجمة، لأن هذه ليست سوى شكل لتلك. أو على الأقل، هذا ما تمت محاولة برهانه في هذه الصفحات.

ويؤكّد عالم الترجمة الكندي: "من أجل التوصّل إلى اكتشاف معنى منطوقٍ معيّن في وضع تواصل، وإلى إعادة التعبير عنه بلغة أخرى، يتصرّف المترجم عبر منطق تماثلي". "إن عمل استباق المصادر التعبيرية في لغة الوصول" يقوم على تداعيات متتالية للأفكار، والاستنتاجات منطقية. التفكير يتقدّم عبر مراحل متتابعة، ولكن بدون أن يتبع بالضرورة مساراً مستقيماً. وفي الواقع، إن دماغ الإنسان يعمل بالتداعيات، وتتعلّق كفاءة المترجم بشكل كبير بمهارته الاستنتاجية والتداعوية.

وفي لحظة إعادة التحرير، غالباً ما يرغم البحثُ عن لفظ مكافئ المترجمَ على أن يتبع بطريقةٍ واعية نوعاً ما، السيرورة التماثلية للفكر عندما تكون الأشكال المطلوبة في لغة الوصول لمكافئ مكرّس ليست مفَعّلة فطرياً، أو عندما لا يمكن العثور على مكافئ الترجمة في لغة الوصول إلا عن طريق إعادة إبداع سياقي. إن هذا التفكير التماثلي يقوم على إقامة تشابهات عبر الخيال، ويكون جهداً "إبداعياً" بصورة كاملة. عندما يتم اكتشاف مكافئ فطرياً، نكون أمام إلهام، يتمازج تقليدياً

مع الإبداع. في اللحظات "الملهمة"، التماثل بين المفاهيم فوري.

ويؤكد دوليست أن المترجم يبرهن "عن وجود خيال ويُبدي حساسية كبيرة للمقاربات التماثلية وللتقابلات المفهومية من أجل تحقيق توافق المفاهيم بين نص ونص آخر." (1984:81). لقد نجح التراث الأوربي، في محاولته لمحو الترجمة ـ هذه اليوتوبيا الغربية ـ من ثقافته، المرتكز في الأساس على نصوص مترجَمة(6)، على الأقل، في تخفيف المظهر الإبداعي للسيرورة المعرفية للترجمة، "هذا الإبداع من الدرجة الثانية، الذي يُحكم عليه بأنه أقل نبلاً من إبداع، يُسمّى أصيلاً". يمكن للمرء أن يتساءل مع دوليست كم من إبداع مسمّى "أصيلاً" ما هو إلا إعادات صياغة شخصية؟ وكل قول مُعاد أليس ترجمة عملياً؟ الإبداع والتأويل والترجمة والتحوير...الجدار الفاصل الذي يفصل بينها "ليس صلباً كما يُنزع إلى الاعتقاد.

---

## المراجع:


- Adamantova, V., "l'art de traduire selon Maximilian Volochine", Meta, XXXVI, 2/31991.
- Appel. R, bilinguismo e contacto de lenguas, Trad. Par A.M. Lorenzo Suarez et C.I.Bouzada Fernandez, Barcelona, 1996, Ariel.
- Bell, R. T., Translatoin and translating, Londres, 1991, Longman.
- Boden, M., La mente creative, mytos y mecanismos, Barcelona, 1991, Gedisa Editorial.
- Coserio, E., El hombre y su lenguaje, Madrid, 1977, Gredos.
- Coserio, E., Gramatica; semantic, universales, Madrid, 1978, Gredos.
- Deliste; J.LAnalyse dy discours comme méthode de traduction, Ottawa, 1984, Université d'Ottawa.
- Hurtado Albir, A., "Perspectivas de los estudios sobre traducion", Estudis sobre la traduccio, universitat Jaume 1, 1994.
- Hurtado Albir, A., "Cuestion del metedo traductor. Metodo, estrategia, y tecnica de traduccion" Sendebar, no 7,(39-58) 1996..
- Kussmaul P., Training the translator, Amsterda,/Philadlphia, 1995: John Benjamins.
- Llovet, J., "Traduccion es creacion", Vasos communicantes, No. 17, 2000.
- Meschonic, H., Poétique du traduire, Paris, 1999, Verdier..
- Pageaux, D.-H, La littérature générale et comparée, Paris, 1994, Armand Cllin.
- Paz, O., Literture et literalidad, Barcelona, 1981, Tusquets Editores.
- Perez Muntaner, J., "La traduction comme création littéraire", Meta, XXXVII, 4/1993.
- Presas, M., "Bilingual competence and translation competence, developing translation Competence, Amsterdam/Philadelphia, 2000, John Benjamins.
- Rabassa, G., "No hay dos corpos de nieve. La traduccion como metafora", Vasos communicates, No 3, otonio, 1994.

- Romo, M., psicologia de la creatividad, Barcelona, 1997, Paidos.
- Seleskovitchm D., Lederer, M., Interpréter pour traduire, Paris, 1984, Didier Erudition.
- Steiner, G., Après Babel, une poétique du dire et de la traduction, trad. De l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, 1978, Albin Michel.
- Talens, J., "L'écriture qu'on appelle traduction", Meta, XXXVIII, 4, 1993.
- Vega, M.A., Textos clasicos de la teorie de la traduccion, Madrid, 1994, Catedra.


**الهوامش:**

1ـــ على أية حال، يتحدّث عالم الترجمة الكندي جان دوليست (1984) عن ترجمة االنصوص التداولية وليس النصوص الأدبية، عندما يقول إنه فن يرتكز على تقنيات التعبير.الترجمة ليست المقارنة، بل هي بصورة رئيسة إعادة التعبير عن معنى يظهر في نص يحمل وظيفة تواصلية دقيقة.

2ـــ في نظرية الذكاء الإبداعي، توصّل الفيلسوف الإسباني إلى نتيجة مفادها أن الموهبة ترتكز بصورة رئيسة على ذاكرة قوية وديناميه: "كان اليونانيون حكماء جداً عندما قالوا إن ربات الفن العظيمات كانت بنات منيموزين Mnémosyne، أي الذاكرة". وكان فيلسوف إسباني آخر ـ أورتيغا إي غراسيه ـ قد كتب أنه من أجل امتلاك كثيرٍ من الخيال يجب امتلاك ذاكرة جيدة. عندما نخترع، كثير من المرات نحن في طور التذكّر (وهذا هو مبدأ التماثل نفسه).

3ـــ سيرورة الترجمة عقد ينتج من تسلسل لفرضيات ظاهراتية حول انسجام العالم، وعن وجود الدلالة في في شتى أنساق علم المعاني، المناقضة ربما للمستوى الشكلي، وعن صحة التماثل والتوازي (شتاينر، 1978).

4ـ ومع ذلك، فإن باحثين مثل هالبرن Halpern (1989) نجحوا في إقامة على الأقل اثنين من المتطلبات من أجل حل مسألة إبداع: مهارة توليد الخيارات ومهارة تقييمها.

5ـــ نقطة التقاء أخرى هي الدور الرئيس للذاكرة، تماماً كدور المعرفة اللسانية واللالسانية المخزنة بوساطتها (هورتادو البير Hurtado Albir، 1996).

6ـ بدأ هنري ميشونيك كتابه شعرية الترجمة بتاريخ الترجمة في أوربا، القارة الثقافية المبنية على ترجمات على محو محوها.

# دراسة في مجموعة
# ( 12 قصة مهاجرة )
## لغابرييل غارسيا ماركيز

□ الجيلالي العزابي

### أولاً : قراءة في العنوان
(Etude du titre)

إن عنوان أي نص عتبة في غاية الأهمية، لا يمكن تخطيها بسهولة، وهي التي تحمل القارئ إلى فضاء المتن. تتجلى وظيفته في "وسم بداية النص (...). فلكل عنوان إذن عدة معانٍ متواقتة، ومن بينها على الأقل هذان المعنيان:

1 ـ ما يصرح به مقترناً بعرضية ما سيليه؛ 2 ـ الإعلان عن أن قطعة من الأدب ستتلوه (...) وبعبارة أخرى، إن للعنوان دائماً وظيفة مزدوجة: تلفظية وإشارية"(1).

وله دلالة فريدة، لأنه يجسد مجموعَ النص، ويجمل علائقه، ويعبر عن مكوناته، ويجمع موضوعاته، ويبرز الشكل الفني المتبنى فيه...

يحمل المتن عنوان (12 قصة مهاجرة)(2)، ويمكن تناوله على المستويين اللغوي التركيبي، والدلالي:

أ ــ على المستوى اللغوي التركيبي: تركب من طرفين اثنين، أولهما عدد، وثانيهما معدود منعوت بعدة نعوت له، فكتب العدد بالأرقام (12) بلون أحمر غليظ، وكتب المعدود ونعته بالحروف بلون أسود بارز (قصة مهاجرة).

(12): عدد نكرة مركب مبني على فتح الجزئين، و(قصة): اسم نكرة معدود منصوب بالفتحة (التنوين) الظاهرة في آخره، وهو منعوت، و(مهاجرة): نعت تابع لمنعوته، منصوب بالفتحة الظاهرة على آخره. ويجوز في العنوان كاملاً وجهان إعرابيان،

فيعرب مبتدأ لخبر محذوف، كأن نقول مثلاً: (12 قصة مهاجرةٌ عملٌ رائع)، فنخبر عن 12 قصة مهاجرة بأنها عمل رائع. ويعرب خبراً لمبتدأ محذوف، كأن نقول مثلاً: (هاته 12 قصة مهاجرة)، فنخبر عن هاته بأنها 12 قصة مهاجرة.

ب ـ على المستوى الدلالي: قصد المؤلف بهذا العنوان اثنتي عشرة قصة شريدة أو مهاجرة، شردت، وهاجرت طيلة عقدين من الزمن بين رفوف مكتبه وسلة مهملاته، وبين الأفلام والسيناريوهات، وبين القارتين الأوروبية والأمريكية، فهو يذكر أن كتابة هاته المجموعة استغرقت ثمانية عشر عاماً، فقد كانت الشرارة الأولى في بداية فترة السبعينات، إذ كان يقيم بمدينة برشلونة في إسبانيا. ذات ليلة، حلم بأنه في رحلة خلوية في القارة الأوروبية مع مجموعة من أصدقائه المخلصين الأوفياء الودودين المهاجرين من أمريكا اللاتينية، فتركوه وحيداً، وذهبوا، وقال له أحدهم: أنت الشخص الوحيد الذي يحب أن يبقى هنا.

اندهش الكاتب من هذا الحلم دون أن يعرف سرَّ اندهاشه، وقرر أن يكتب رواية طويلة، ويجعل أبطالها من المهاجرين الأمريكيين اللاتينيين إلى أوربا، فشرع في تدوين بعض الملاحظات، ولم يجد أوراقاً حوله، فاستعار كراسة مدرسية من أبنائه، وسجل أربعاً وسبعين ملاحظة.

بعد سنتين اثنتين، قفل إلى دولة المكسيك، وبدا له أن أفكارَه وملاحظاته لا تصلح أن تشكل رواية واحدة مترابطة متصلة، بل تصلح لأن تكون مجموعة قصص قصيرة ملتحمة ببعضها، يربطها خط درامي واحد مثل الدواوين الشعرية. وكان قد سبق له أن كتب ثلاث مجموعات، فلم يتردد، وشرع في المجموعة الرابعة.

كتب القصتين الأوليين (بقع من الدم على الجليد) و(السيدة "فورب") سنة ست وسبعين وتسعمائة وألف ميلادية (1976م)، ونشرتا في الدوريات الأدبية في أنحاء العالم كلها. شرع في كتابة القصة الثالثة، فاكتشف أن فن القصة القصيرة يتطلب جهداً أكبرَ وتركيزاً أكثرَ من صنعة الرواية، إذ يجب على الروائي أن يرسم كل شيء منذ المقطع الأول، فيحدد بناءَ الرواية وأسلوبها وإيقاعها وطولها وطباع أبطالها وأفكارهم، ويمكنه أن يجري تعديلاتٍ كثيرةً بهدف الوصول إلى نهاية معينة، ثم تنساب مشعرةً صاحبَها بمتعةٍ عظيمة. في حين، لا توجد في القصة بداية ولا نهاية، وقد تخلف أثراً في نفسية قارئها، وقد لا تتركه، وإذا لم تخلفه، فيلزم صاحبَها أن يعيدَ صياغتها، أو أن يلقي بها في سلة المهملات.

يستحضر ماركيز قولة أحد النقاد مُفادها أن الكاتب الممتاز الجيد هو الذي يرمي في سلة المهملات أكثر مما ينشر ويطبع، ويعتبرها صحيحة، غير أنه (أي ماركيز) لم يفعل هذا قط، بل إنه يحتفظ حتى بالمسودات والهوامش والملاحظات إلى الأبد، وينسى أمكنة احتفاظه بها، فقد

كتب ست قصص من هاته المجموعة، وظل كراس ملاحظاته الخاصة بها على مكتبه فوق تلال وجبال من الأوراق الأخرى، واختفى عام ثمانية وسبعين وتسعمائة وألف ميلادية (1978م)، وفتش عنه في كل مكان، فلم يلقَهُ...

حاول إتمام مجموعته، فاكتشف أن الكراسَ الضائع كنزٌ مفقود، لأن استرجاعَ ما دَوَّنه فيه أهمُّ وأصعبُ من الكتابة عينها. رُغم ذلك، استطاع تذكر ثلاثين ملاحظة فقط في مدة سنتين اثنتين، وانهمك يكتب رواية طويلة، وتعاقد على كتابة مقالات أسبوعية حتى سنة ثمانين وتسعمائة وألف ميلادية (1980م)، ثم حاول من جديد تكملة المجموعة، ولكنه فقد حماسه، وانشغل بأعمال أدبية عديدة، وكان يعود إليها بين الفينة والأخرى، إلى أن ختمها عام واحد وتسعين وتسعمائة وألف للميلاد (1991).

أدرك أنه من المؤكد أن أحوال القارة الأوروبية قد تغيرت كثيراً عما ورد في متنه، فقام برحلة سريعة إلى مدن برشلونة وجنيف وروما وباريس، فوجدها قد اختلفت اختلافاً كبيراً عن صورها العالقة بذهنه، ولم يجد حلاً المشكلة سوى نسبية الزمان. ثم راجع عمله دقة، وقرر أن يجعل عنوانه "12 قصة شريدة"، لأن هاته القصص بقيت شريدة خلال عشرين عاماً بين السيناريوهات والأفلام، وبين القارة الأوروبية وأمريكا اللاتينية، وبين أدراج المكتب وسلّة المهملات، فيقول: "فهذه القصص ظلت شريدة طوال عشرين عاماً بين سيناريوهات وأفلام. قصص شريدة بين أوروبا وأمريكا اللاتينية. شريدة بين أدراج المكتب وسهلة المهملات"(3).

## ثانياً: البنية السردية

## (La structure narrative)

تقع مجموعة (12 قصة مهاجرة) للروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز(4) في ثمان وعشرين ومائة صفحة (128 صفحة) من الحجم المتوسط (23.5 سنتيمتراً طولاً/17 سنتيمتراً عرضاً). يتقدمها غلاف ذو لون عسلي، أثبت في أعلاه اسمُ المؤلِّف بخط غليظ، وأسفله مباشرة عنوان المؤلَّف، وزرعت في وسطه صورة الكاتب داخل إطار أبيض، وتحتها اسم المترجم. ثم انسابت اثنتا عشرة قصة، عنونها صاحبها، ولم يرقمها.

ضمت هاته المجموعة اثنتي عشرة قصة قصيرة متقاربة، يمكن تقسيمها إلى قسمين من ناحية عدد صفحاتها، تراوح حجم القسم الأول منها ما بين ثلاث صفحات وعشر، وتراوح عدد صفحات القسم الثاني ما بين اثنتي عشرة صفحة وتسع عشرة. مما يعكس كون نفسها السردي حافظ على إيقاع مستقر أو شبه مستقر...

وتميزت بكثرة شخصياتها الرئيسة والثانوية، وتلون أصواتها، وبتعدد أمكنتها العامة والخاصة، وتباين إيحاءاتها ودلالاتها، وبتنوع أزمنتها، واختلاف خطاباتها، إذ

حوت السرد، والحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، والرسالة، والقصة. وسيطر عليها التسلسل الزمني والترتيب الحدثي، على الرغم من أن الكاتب وظف تقنيات كسرت بنيتها العامة، مثل الاسترجاع، والاستباق، والتسريع، والوقفة، والحوار. ونهلت من الثقافة الرسمية الفصيحة نهلاً غزيراً، ومن نظيرتها الشعبية في مواضعَ محدودة جداً...

عُرِضَ هذا كلُّه من لدن سارد خارجي، يعرف مسبقاً مسير الأحداث، وأغوار الشخصيات. فكان يظهر أحياناً، ويمنح أبطاله الكلمة أحايين أخر، ويثوي خلفهم مكتفياً بمتابعتهم، وتسييرهم، وتوجيههم...

إن ما ذكر من مميزات البنية السردية، يجعل (12 قصة مهاجرة) مجموعة جديدة حديثة شكلاً ومضموناً، عكس القصة الكلاسيكية التي تميزت بحضور الراوي القوي، وسيطرة البطل الواحد، والتقيد بالأدب الرسمي الفصيح، وغيرها من الخصائص الأخرى...

## ثالثاً: الوظيفة السردية

**(La function narrative)**

### ـ تمهيد

لقد وظف غابرييل غارسيا ماركيز في مجموعته (12 قصة مهاجرة) أربع صيغ خطابية، منها السرد أو الحكي، والحوار، والرسالة، والقصة.

### أ ـ السرد/الحكي

**(La narration/Le récit)**

يعين السرد/الحكي توالي الأحداث وتتابعها سواء أكانت واقعية أم متخيلة، وعلاقاتها التسلسلية المختلفة(5)، وهو "حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات"(6).

تتميز (12 قصة مهاجرة) بتعدد الأصوات الساردة، وبعدم وجود سارد واحد يحتكر عملية الحكي، وانقسم الساردون إلى نوعين اثنين، سارد خارج نصي، وآخر داخل نصي.

يظهر السارد الخارجي نصي عند بداية كل قصة، فيأخذ المبادرة، ويفتتح السرد، كقوله مثلاً: "بمناسبة عيد رأس السنة، أعاد الطفلان طلب مركب ذات مجاديف. وافق الأب"(7).

"وصلا إلى الحدود وقت الغروب. لاحظت "تينا داكونت" أن إصبعها الذي يحمل خاتم الزواج ما زال ينزف"(8).

"كانت جميلة، هيفاء، في لون التفاح، عيناها خضراوان، شعرها ناعم أسود طويل حتى يغطي ظهرها، تشبه في ملامحها الهنود أو الإندونيسيين"(9).

"عندما اقتربت السفينة من ميناء "نابولي" كانت الرائحة هي أول شيء تلحظه السيدة "بريدنشيا لينيرو"، تشبه تلك العالقة بأجواء ميناء "ريوهاشا". لم تحدث أحداً عن هذه الملحوظة"(10).

"جلس وحيداً في الميدان تحت ظهر شجرة ذابلة ممسكاً عصاه بكلتا يديه. شرد ببصره يتأمل البحيرة، لا يفكر في شيء سوى الموت..."(11).

"كانت "ماريا دوس برازيراس" تتخيل عمال الجنازات في صورة مخيفة، جشعين، وجوههم مكفهرة مجعدة، يرتدون ملابس الحداد في إهمال، يضعون وردة في عجالة فوق آذانهم حتى يبدوا مقبولين للناس"(12)...

كما يبدو من خلال توزيع الأدوار الكلامية على الساردين الداخليين، وتوضيح مقصودهم. ثم إنه أكثر علماً من الشخصيات كلها، من ذلك مثلاً أنه (أي السارد الخارجي) قال: "كان محاطاً بمجموعة من الشباب السويديين، (...)، يصرون على إجباره على اصطحابهم إلى مدينة "كاداكيه"، ليتموا سهرتهم هناك، لكنه رفض برعب.

(...). حاول المسكين أن يشرح لهم في فزع، تدخل أحدهم صارخاً: اتركوه في سلام. لكن تحداه الآخر بضحكة مدوية:

ـ إنه ملك لنا، وجدناه في صندوق القمامة"(13).

ثم تدخل موضحاً دواعي رفض الشباب مرافقة المجموعة، فقال: "اقشعر بدني لأنني أعرف جيداً الدوافع الجليلة التي تجعله يأبى السفر... لقد كان يعيش حتى نهاية الصيف الماضي في "كاداكيه". يكسب قوت يومه من الغناء في مطعم شعبي مشهور، وظل يغني إلى أن أصابته رياح الشمال... هرب في اليوم التالي، وأقسم بعدم العودة. فهو يعرف تماماً أنه لو عاد لن يجد شيئاً ينتظره سوى الموت...

لهذا، ففي هذا الصباح الحزين في "بوكاشيو"، كنت أنا الوحيد الذي يعرف مأساة هذا الشاب الذي يرفض العودة إلى "كاداكيه"، لا شيء ينتظره سوى الموت..."(14).

ومنه أنه أورد هذا الحوار الذي جرى بين هوميرو والرئيس المخلوع:

"لقد خضت الحملة الانتخابية إلى جوارك في كل المدن.

قال الرئيس في عناد:

ـ وبالرغم من ذلك فإنني لم أرك من قبل.

ـ بالعكس، لقد كنت مهذباً مع كل الناس، ولكننا كنا كثرة حتى إنك لا تذكرني.

ـ وماذا بعد؟

ـ لا شيء، إنها معجزة أن أنال شرف الغداء معك بعد انتهاء الحرب الأهلية (...).

ـ لأن كل ما أسعى إليه الآن هو أن ينساني الناس.

ـ إننا نفكر بك أكثر مما تتصور. (...).

اندفع هوميرو:

ـ لماذا لا نتقابل قبل العملية؟ زوجتي "لازارا" تطبخ للأثرياء، تتقن صنع الأرز بالجمبري، ستكونون سعداء بدعوتك (...).

ـ اتفقنا، سأكون عندك يوم الخميس في السابعة مساء.

بادر هوميرو قائلاً:

ـــ سآتي إليك في الفندق 14 شارع الصناعة خلف محطة القطار لاصطحبك إلى بيتي..."(15).

ثم أدلى بدلوه مبيناً هدف هوميرو من ادّعائه حبّ الرئيس، والتقرب إليه، ودعوته إياه إلى بيته، فقال: "في الحقيقة، لم تكن دوافع "هوميرو" بريئة. لقد كان، بجانب عمله في المستشفى كسائق لعربة الإسعاف، يتعاون مع شركات التأمين على الحياة وشركات الجنازات الفخمة، عن طريق تسريب أخبار المرضى. لم يكن هذا العمل يدرّ عليه ربحاً كبيراً، لأنه يجب اقتسام العمولة مع بعض الزملاء، لكنه مجرد مبلغ ضئيل يعاونه على الحياة هو وزوجته وطفلاه(16)...

ومنه أنه قال: "في النهاية، اقترح "كيس" عمل فيلم عن القديسة قائلاً:

ـ أنا واثق بأن "سيزار" العجوز لن يترك هذا الموضوع أبداً"(17).

ليأخذ الكلمة، ويحدثنا عن سيزار بقوله:

"كان يقصد "سيزار زفاتيني"، أستاذنا في السيناريو، وأحد كتاب السينما الكبار، وهو أيضاً الأستاذ الوحيد الذي يقابلنا خارج المعهد، يسعى جاهداً إلى أن يجعلنا نرى الأشياء من منظور فني مختلف، بارع في الحبكة الدرامية، الأفكار تأتيه دفعة واحدة رغماً عنه، وحينما يكون الإلهام عصياً عليه، يصبح في حالة نفسية سيئة جداً، فيقول: إن أفكاره تفقد عظمتها وأهميتها على الشاشة"(18)...

ويبدو السارد الداخل نصياً من خلال الشخصيات بمختلف أطيافها، فقد تناوبت هي الأخرى على عملية السرد، وساهمت في بناء أحداث المتن عامة، وجاءت سرودها عبارة عن حوارات خارجية وداخلية. من الساردين الذين كانت لهم مساهمة فعالة في نسج السرد وتناميه، هناك تينا داكونت، وبيلي سانشيز، والسيدة بريدنشيا لينيرو، وماريا، وساترنو، وفروفريدا، والرئيس المخلوع، وهوميرو، ولازارا دافيش، والسيدة فورب، وماريا دوس برازيراس.

لقد سيطرت صيغة الماضي على زمان المتن، إذ إن القصص جميعها ـــ باستثناء القصتين الثانية والرابعة اللتين افتتحتا بفعلين مضارعين (ـ لم أرَه ـ لم أرَ) ـ استهلت بالأفعال الماضية (دخلنا ـــ أعاد ـــ وصلا ـــ كانت ـ اقتربت ـ تعطلت ـــ كنت ـــ جلس ـــ فوجئنا ـــ كانت)، وهذا أمر طبَعي (نسبة إلى كلمة طبيعة)(19)، لأن المؤلف يسرد قصصاً وقعت، أو تصورها وقعت، في وقت قد مضى، وانقضى...

## ب ـ الحوار

**(Le dialogue)**

يعدّ الحوار من مميزات الحضور الرئيسة، إذ أن الشخصيات تبدو، وتتحرك أمام القارئ، وتتجاذب أطراف الأحاديث. وهو نوعان اثنان، هما:

1 ـ الحوار الخارجي (الديالوك): يدور بين طرفين أو أكثر، ويسمى الحوار المباشر. يعتبر من بين أخطر الصيغ

الكلاميــــة الـــتي تكشـــف مقاصـــد المتحاورين، وتبين توجهاتهم المتباينة...

2 ـ الحوار الداخلي (المونولوك): يصدر من أعماق شخصية واحدة فقط، أو هو حديث الذات مع نفسها، ويدعى الحوار الذاتي. إنه لحظة تنقسم فيها الذات المتكلمة قسمين، أو تنشطر شطرين، وذلك بأن تتعمق في وعيها الباطني، لتدرك العالم الخارجي المحيط بها...

ضمت (12 قصة مهاجرة) حوارات خارجية كثيرة، منها مثلاً هذا الحوار الذي دار بين الرئيس وهوميرو: "قال الرئيس ساخراً:

ـ لا تقل لي إنك طبيب

ـ للأسف لست إلا قائد عربة الإسعاف (...).

ـ من أي بلد؟

ـ الكاريبي

ـ أعلم ذلك، لكن من أي بلد؟

ـ من نفس بلد سيادتك"(20).

وهذا الحوار الذي جرى بين هوميرو والرئيس وصاحب المطعم: "وقفا وسط المطعم، فأتى إليهما صاحبه، وسأل:

ـ هل هو رئيس تحت التمرين؟

أجاب هوميرو:

ـ بل إنه رئيس مخلوع

قال صاحب المطعم مبتسماً:

لدي مناضد لمثل هؤلاء الأشخاص.

ثم قادهما إلى منضدة بعيدة منزوية حيث يستطيعان الحديث في هدوء. قال هوميرو.

ـ لا أحد يعرف مرارة المنفى مثل سيادتك.

التفت الرئيس وضيفه يلقيان نظرة على المناضد المجاورة. الوجبة الرئيسة هي اللحم المشوي مع بعض الدهن. قال الرئيس:

ـ اللحم مغرٍ(21)، لكنه ممنوع عني.

ثم أكمل:

ـ في الحقيقة، كل شيء ممنوع عني.

قال هوميرو مبتسماً:

القهوة أيضاً ممنوعة عنك، ومع ذلك تناولتها اليوم(22)".

يبرز الحوار الأول أن هوميرو من دولة بورتو ريكو، وأنه يعمل سائق عربة الإسعاف بمدينة جنيف، ويكشف الحوار الثاني أن الرئيس خلع، وتم إبعاده عن السلطة، وأنه يتجرع مرارة المنفى، وأنه يعاني من المرض، وأنه منع من تناول بعض المأكولات (اللحم) والمشروبات (القهوة)، وأن لدى صاحب المطعم أماكن خاصة بأشخاص معينين...

واحتوت أيضاً حواراتٍ داخلية، منها مثلاً أن مارجاريتو دوارت كان يحمل في يده حقيبته التي فيها جثة ابنته، ويخرج في الصباح الباكر، ويقفل إلى غرفته منهكاً ليلاً، ويقول في نفسه: "القديسون يعيشون في زمن شريف خاص بهم"(23).

يعكس هذا المقطع معاناة مارجاريتو في روما من أجل لقاء البابا، ولا مبالاة المسؤولين به، وانصرافهم عن قضيته، وخيبة أمله، وإدراكه أن زمنه ليس زمن القديسين الشرفاء...

ومنها أن السيدة بريدنشيا لينيرو لما ولجت أحد المطاعم بمدينة نابولي الإيطالية، رأت فتاة شقراء حسناء تشتغل مضيفة به، فقالت في نفسها: "لا بد أن الأحوال سيئة جداً في إيطاليا بعد الحرب حتى إن فتاة بهذا الجمال تضطر للعمل كمضيفة في مثل هذا المطعم(24)".

يظهر هذا الحوار الذاتي ظروف الإيطاليين الصعبة إثر الحرب العالمية، وهو ما أكده راعي الكنيسة حين أنبأ بريدنشيا بأنهم يبذلون مجهودات خرافية جبارة قصد العثور على العصافير الصغيرة، ليسدوا بها رمقهم...

## ج- الرسالة

**(La letter)**

حوى المتن رسالة واحدة فقط، تلقاها مارجاريتو دوارت من الفاتيكان، فبعد خمسة عشر عاماً من المعاناة والصبر في روما، وُفّق في مقابلة البابا جون الثالث والعشرين، وعرض عليه قضية ابنته القديسة، غير أنه لم يرها، بل دعاه إلى ضرورة تركها في مكان حفظ الأمانات وفقاً للقوانين، واستمع إليه باهتمام كبير، وربت على وجنتيه... وبعد يومين اثنين، تلقى في الفندق الذي كان يقيم به رسالة بسيطة وجادة، تقول: "لا يجب مغادرة روما لأنك مدعو إلى اجتماع خاص في الفاتيكان في خلال الأسبوع القادم"(25).

يتضح من خلال هاته الرسالة أن المرسل هو الفاتيكان وأن المرسل إليه هو مارجاريتو دوارت، وأن الطرف الثاني مطالب بعدم مغادرة مدينة روما، لأنه سيدعى إلى اجتماع خاص بالفاتيكان في غضون الأسبوع المقبل. مما جعله يسر لهذا الأمر، ومكث في الفندق لا يبرحه أبداً، حتى إنه كان إذا قصد دورة المياه، أخبر من معه...إلا أن حلمه قد تبدد، فقد قرأ ـ بعد يومين من تلقيه الرسالة ـ عنواناً كبيراً في إحدى الجرائد، يعلن وفاة البابا.

## د- القصة

**(L'histoire)**

وردت في المجموعة ثلاث قصص، قصّ أولاها هوميرو على الرئيس المخلوع، إذ إنه عرفه منذ لَحَظه أول لحظة في المستشفى في أثناء عز فصل الصيف، فقد رآه يدخل من الباب مرتدياً سترة من الكتان، يضع في ياقتها وردة، وحذاءً أبيض وأسود، وكان شعره يتطاير بتأثير الهواء. فعلم أنه يعيش وحيداً بمدينة جنيف، وأنبأ زوجه لازارا، وقررا الاتصال به، غير أنهما فضلا المتابعة والمراقبة منتظرين مبادرة الرئيس(26).

وجاءت ثانيتها على لسان الرئيس، فقد قص على لازارا أنه فضل جزيرة المارتينيك منفى له، لأنه يعرف الشاعر سيزا الذي ساعده على بداية حياته من جديد، فاشترى هنالك منزلاً بأموال زوجه التي ورثها، والتي تكبره بأربع عشرة سنة، وكانت تعشق الأدب. كان منزلاً جميلاً له شرفات مزهرة مطلة على البحر، وعاشا فيه معاً، وتعلم منها اللغة، واكتسب رزقه في المنفى من عملية الترجمة(27).

وحكت ثالثتها ماريا دوس برازيراس لصديقها الكوت كوردونا، فقد باعتها

أمها لبحار تركي في البرتغال وهي في الرابعة عشرة من عمرها، فمارس معها الجنس بدون رحمة ولا شفقة، وتركها في فندق باراليلو بلا مال أو لغة أو اسم(28).

## ◆ خلاصة

لقد صهرت (12 قصة مهاجرة) أجناساً خطابية وأدبية وتعبيرية شتى، لتصور صراعَ الرؤى، وتعكس تضاربَ التناقضات الاجتماعية والفكرية. وهذا ما يجعل جنس القصة/ الرواية حاويَ التعدد، وهذا ما يؤهله لأن يكون قائله بامتياز، ولأن يغدوَ جسدَ المعرفة الشامل. وهو ما ليس بوسع أي جنس أدبي آخر أن يقوم به...

## هوامش

(1) رولان بارت: التحليل النصي: تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة. ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، سلسلة ضفاف، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء - المغرب يناير 2001م، ص: 82.

(2) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ترجمة: حسام أبو سعدة. الناشر: دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى، دمشق - القاهرة، سوريا - مصر 2006م.

(3) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 7.

(4) غابرييل غارسيا ماركيز روائي كولومبي، ولد يوم السادس مارس من سنة سبع وعشرين وتسعمائة وألف ميلادية (1927/3/6)، وتوفي بمنزله في مدينة مكسيكو بعد ظهر يوم الخميس السابع عشر أبريل من عام أربعة عشر وألفين ميلادية (2014/4/17م) الموافق يوم السابع عشر جمادى الثانية من عام خمسة وثلاثين وأربعمائة وألف هجرية (1435/6/17هـ). يعتبر من أبرز كتاب صنعة الرواية عامة، ومن أشهر كتاب أمريكا اللاتينية خاصة...قضى معظم عمره في المكسيك والقارة الأوروبية، له مؤلفات كثيرة، منها:

- مائة عام من العزلة. ترجمة: محمد الحاج خليل. الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الرابعة، بيروت - لبنان 2010م.
- الحب في زمن الكوليرا. ترجمة: سُرى سامي الجندي. الناشر: دار الجندي للنشر والتوزيع، دار الشفيق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق - سوريا 2009م.
- في ساعة نحس: ترجمة: كامل يوسف حسين. الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الرابعة، بيروت - لبنان 2009م.
- الجنرال في متاهته. ترجمة: صالح علماني. الناشر: دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق - بيروت - بغداد، سوريا - لبنان - العراق 2007م.
- ذكرى عاهراتي الحزينات. ترجمة: رفعت عطفة. الناشر: دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق - سوريا 2005م.
- إيرينديرا البريئة. ترجمة: كامل يوسف حسين. الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثالثة، بيروت - لبنان 2009م.
- حجيج غرباء. ترجمة: فائز خنيسة. الناشر: دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق - سوريا 2005م.

ـ حكاية بحار غريق. ترجمة: محمد علي اليوسفي. الناشر: دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق ـ سوريا 2008م.

قصة موت معلن. ترجمة: صالح علماني. الناشر: دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى: 1981م، الطبعة الثانية: 1999م، الطبعة الثالثة: 2003م، الطبعة الرابعة: 2004م، الطبعة الخامسة: 2010م، الطبعة السادسة: 2012م، د مشق ـ بيروت ـ بغداد ـ سوريا ـ لبنان ـ العراق.

(5) Gérard Gennette: Fihures III. Editions du Seuil, Paris – France 1972. Page: 71.

(6) تزفيطان تودوروف وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي. ترجمة: حسن بحراوي وآخرين. منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط ـ المغرب 1992م، ص: 9.

(7) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 17.

(8) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 33.

(9) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 47.

(10) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 53.

(11) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 85.

(12) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 114.

(13) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 12.

(14) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 12 و16.

(15) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 91 ـ 93.

(16) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 93.

(17) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 29.

(18) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 29.

(19) إن الاسم الذي على وزن (فَعِيلة)، إذا لم يكن معتلَّ العين (طويلة) ولا مضعَّفَها (حقيقة)، تكون النسبة إليه على وزن (فَعَلي): طبيعة: طبَعي ـ قبيلة: قبَلي ـ عقيدة: عقَدي.

(20) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 88 ـ 89.

(21) الصواب هو: مغر، دون ياء في آخره. لأن الاسم المنقوص تحذف ياؤه إذا كان نكرة.

(22) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 89 ـ 90.

(23) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 24.

(24) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 59.

(25) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 31.

(26) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 91.

(27) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 96 ـ 97.

(28) غابرييل غارسيا ماركيز: 12 قصة مهاجرة. ص: 121.

□□

دراسات..

# سيميوطيقا الصورة السينمائية

د. جميل حمداوي

## المقدمة:

**من المعروف أن السيميولوجيا علم يدرس منطق العلامات بمفهوم شارل ساندريس بيرس( Ch.S.Peirce)(1)، أو هو علم عام يدرس العلامات في حضن المجتمع، كما يبدو ذلك جلياً في كتاب (محاضرات في اللسانيات العامة) لفرديناند دوسوسير( F. de Saussure)(2). ومن ثم، تدرس السيميولوجيا المنطقية أو اللسانية مختلف الدوالّ اللفظية وغير اللفظية. أي: تنفتح على ما هو لساني وما هو بصري، مثل: إشارات المرور، واللوحات التشكيلية، والعروض المسرحية، والسينوغرافيا المرئية، والصور بصفة عامة.**

هذا، ويسعى السيميولوجي جاداً إلى رصد السيميوزيس أو الدلالة أو المعنى الذي يتحقق عبر ثنائية الدال والمدلول. ولا يمكن الوصول إلى ذلك إلا بتفكيك الدوال، بما فيها الإشارات، والرموز، والأيقونات، والمخططات، من أجل تركيبها في قوانين وبنيات سيميائية عامة مولدة، تتحكم في مختلف تجليات النصوص والخطابات والصور.

ويعني هذا كله أن غرض السيميولوجي هو استنطاق شكل المضمون، قصد فهم آليات البناء الداخلي، ومعرفة كيفية تشكل الدلالة المقصودة داخل سياقها النصي أو الخطابي أو الفيلمي، واستقراء مختلف الوظائف التي تؤديها العلامات السيميائية، سواء أكانت مباشرة أم غير مباشرة.

وما يهمنا، في موضوعنا الدراسي هذا، هو تبيان مجمل الخطوات السيميوطيقية لدراسة السينما بصفة عامة، والصورة الفيلمية بصفة خاصة.

### ➢ مفهوم السينما:

انطلقت الصناعة السينمائية، منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، مع الأخوين الفرنسيين لوميير(lesfrères Lumière)، فازدهرت بسرعة في القرن العشرين؛ بفضل تطور تقنيات التصوير مع إيديسون(Thomas Edison)، فانتقلت من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة، ومن السينما غير الملونة إلى السينما الملونة. بل أضحت السينما ــ اليوم ــ فنّاً رقميّاً متعدد الأبعاد. ومن ثمّ، لم تقتصر السينما على نقل ما هو واقعي فحسب، بل تعدت ذلك إلى تمثيل العوالم الخيالية الممكنة.علاوة على ذلك، لم تعد السينما ذات قوة فنية وجمالية فقط، بل أصبحت كذلك صناعة متطورة مرتبطة بالإنتاج، والإشهار، والتوزيع، والتسويق، والاستهلاك...

وغالباً، ما اقترنت السينما بفيلم (35) ميلم، وهو عبارة عن شريط من الصور المتسلسلة والمتحركة، ويبلغ طوله عشرين مترا أو خمسة وستين قدماً. وتخضع هذه الصور المتحركة لمستويات التأطير والتقطيع والمونتاج والميكساج. وتستغرق كل لقطة سينمائية أقل من دقيقة على مستوى الانعكاس.

### ➢ الصورة السينمائية:

من المعلوم أن الصورة السينمائية هي لقطة بصرية سيميائية متحركة، مرتبطة بالفيلم والإطار وزاوية النظر ونوع الرؤية، وتخضع لمجموعة من العمليات الإنتاجية الفنية والصناعية، مثل: التمويل، والكاستينغ، وكتابة السيناريو، والتمثيل، والإنجاز، والتقطيع، والتركيب، والميكساج، ثم العرض..ومن ثم، فالصورة السينمائية علامة سيميائية بامتياز، وأيقون بصري ينقل الواقع حرفياً أو خيالياً. ويعني هذا أن الصورة قد تكون متخّيلاً فنيا وجماليا، وقد تكون وثيقة واقعية تقريرية ومباشرة. ولا يمكن الحديث عن الصورة السينمائية إلا في علاقتها بالمستقبل أو الراصد الذي يتلقى هذه الصور، ويدخل معها في علاقات انتشاء وإدراك وتقبل ولذة حسية وذهنية. ومن ثم، لا يتحقق سيميوزيس الصورة السينمائية إلا بفعل التلقي أو التقبل؛ لأن الراصد هو الذي يعيد بناء الصورة فيلمياً، ويعطي للصورة المتلقية دلالاتها الحقيقية أو المحتملة أو الممكنة.

هذا، وتمتاز الصورة السينمائية بفضائها الديناميكي المركب، وتتسم كذلك ببعدها الحركي والتعاقبي، علاوة على كونها عبارة عن لقطات ذات مستويات متنوعة، ترتبط بما هو لفظي، وبصري، وموسيقي، ورقمي...

وعليه، تتحول الصورة السينمائية إلى علامات لفظية وبصرية وأيقونية مختلفة، تنقل لنا العالم المرصود تعييناً أو تضميناً.

وبالتالي، تستلزم التفكيك والتركيب، في ضوء سياقاتها الداخلية من جهة، ومعطياتها الإحالية والمرجعية من جهة أخرى. فضلاً عن ذلك، فقد ترد الصورة في شكل لقطات متتابعة ومتحركة ومتنوعة، فقد تكون لقطة بانورامية عامة، أو لقطة أقل عمومية. وبعد ذلك، ننتقل إلى اللقطة الإيطالية، أو اللقطة الأمريكية، أو لقطة القامة، أو اللقطة الصدرية، أو اللقطة المكبرة، أو اللقطة المكبرة جداً. ومن جهة أخرى، قد تكون الصورة الملتقطة من قبل الكاميرا ثابتة أو متحركة أو علوية أو سفلية.

أضف إلى ذلك، تتميز الصورة السينمائية بلغة مشهدية وفيلمية مركبة خاصة، تتأرجح بين ما هو لفظي وما هو بصري. وبالتالي، فهي تحتوي على اللقطة، والمشهد، والمتوالية السردية، والنص الفيلمي. فضلاً عن ذلك، تتوفر هذه الصورة على سنن خاصّة بها، ينبغي تفكيكها من قبل الراصد المتفرج، حسب الثقافة والمعتقد والمعرفة الخلفية لذلك المتقبل المفترض.

وأكثر من هذا، تتحول الصورة السينمائية إلى إرسالية موجهة من الفيلم إلى المرسل إليه. وفي هذه الحالة، يمكن الاستعانة بالنموذج التواصلي عند رومان جاكبسون (R.Jakobson)، لفهم مختلف العناصر التواصلية ووظائفها الذرائعية. والمقصود من هذا كله أن الصورة السينمائية ليست إمبراطورية من العلامات المنغلقة على نفسها، أو عالم بدون تواصل بين الذوات(3)، بل الصورة رسالة تواصلية بامتياز، تنفتح على عالمها الذي يحيط بها. كما لا يمكن استجلاء دلالات هذه الصورة إلا بفهم منطق الاختلاف والتعارض اللذين يولدان المعنى الضمني أو المباشر، مع استكناه السياق النصي الداخلي أو الإحالي.

هذا، وقد شهدت الصورة السينمائية، في فترة ما بعد الحداثة، ازدهاراً تقنياً كبيراً، وتطوراً رقمياً لافتاً للانتباه، فقد أضحت علامة مميزة لا يمكن الاستغناء عنها، وخاصة مع تطور الحاسوب وتقنيات التصوير الرقمية.

## > أنواع الصورة السينمائية:

يمكن الحديث عن أنواع عدة من الصور داخل الفيلم السينمائي، فهناك الصورة الثابتة، والصورة المتحركة، والصورة الوقفة (Pause)، والصورة المتسلسلة، والصورة اللفظية، والصورة المرئية، والصورة الأيقون، والصورة الرمز، والصورة الإشارة، والصورة الإشهارية، والصورة الصوتية، والصورة الضوئية، والصورة الموسيقية. بل يمكن الحديث أيضا عن الصورة الذهنية، والصورة الانفعالية الوجدانية، والصورة الحسية الحركية، والصورة البلاغية، وصورة الرصد، والصورة السينارستية، والصورة الفوتوغرافية، والصورة السينوغرافية... إلى جانب صور أخرى، كصورة الممثل، وصورة اللغة، وصورة الحركة، وصورة الفضاء، وصورة

الديكور، وصورة اللون، وصورة الإضاءة، وصورة الصوت، وصورة اللحن والموسيقا...

وإذا كان الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون (Henri Bergson) قد تحدث عن صورة الحركة وصورة الزمان(4)، فإن جيل دولوز (**Gilles Deleuze**) قد قسم الصورة السينمائية إلى الصورة ـ الإدراك، والصورة – الانفعال، والصورة – الفعل، ويعتبر العالم خداعاً، كخداع السينما للزمان والمكان عن طريق خداع الحواس، في كتابيه (**الصورة- الحركة**) (1983م) و(**الصورة- الزمان**) (1985م)(5).

## > أنواع المقاربات النقدية:

يمكن الحديث عن مجموعة من المقاربات النقدية التي انصبت حول السينما بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة. ومن بين تلك المقاربات نذكر ما يلي:

### - المقاربة النقدية:

تهدف المقاربة النقدية الأدبية إلى إصدار أحكام حول مختلف الأفلام السينمائية المعروضة في الصالات، من خلال التركيز على مضامين الفيلم وفنياته الجمالية والتعبيرية، وقد يكون هذا النقد انطباعياً أو علمياً إلى حد ما. لكن ما تتميز به هذه المقاربة ارتكانها إلى المقاييس الأدبية، دون التسلح بآليات الفن السينمائي، واحترام خصوصياته التجنيسية، وتوظيف مصطلحات السينما. بل تعتمد هذه المقاربة على آليات النقد الأدبي ومصطلحاته في تحليل الفيلم وقراءته قراءة داخلية أو سياقية خارجية، بالتوقف عند عنوان الفيلم وشخصياته وحبكته السردية ولغته وأسلوبه، كأن الناقد يحلل ـ فعلاً ـ نصاً أدبياً. وقد انتشر هذا النقد كثيراً في صفحات الجرائد والمجلات والكتب والمواقع الرقمية. ومن ثم، فهذه المقاربة بعيدة كل البعد عن خصوصيات السينما. وبالتالي، فهي عاجزة عن مقاربة الصورة السينمائية بكل تقاطعاتها ومكوناتها الفنية والجمالية والتقنية والصناعية المركبة.

### - المقاربة التاريخية:

تسعى المقاربة التاريخية إلى دراسة السينما دراسة تاريخية دياكرونية، بربط المادة الفيلمية أو المضامين السينمائية بسياقها التاريخي والسياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي والديني والحضاري، وتتبع هذا السياق الإحالي الخارجي، في معطياته التحقيبية، تطوراً وأرشفة وتوثيقاً. ويعني هذا أن البعد الزمني مهم في المقاربة التاريخية؛ لأن الباحث يتتبع تطور السينما بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة، في سيرورتها الزمانية، بغية معرفة القضايا الدلالية والموضوعات الكبرى والجزئية التي يطرحها الفن السابع، ورصد مجمل الخصائص الفنية والجمالية والتقنية التي تتميز بها تلك السينما المدروسة. وعلى الرغم من مزايا هذه المقاربة وحسناتها

الإيجابية، فإنها عاجزة عن فهم الصورة السينمائية فهماً حقيقياً من حيث البنية، والدلالة، والمقصدية. كما تفتقر هذه المقاربة إلى المصطلحات والمفاهيم الخاصة بلغة السينما؛ لأنها تتعامل مع السينما، كما تتعامل مع باقي الظواهر الأدبية والفنية والاجتماعية والثقافية الأخرى.

**- المقاربة التنظيرية:**

تتبنى المقاربة التنظيرية أو النظرية على تقديم مجموعة من التصورات الفنية والجمالية والتقنية التي تتعلق بالسينما بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة، حيث تتناول هذه النظريات بنية فن السينما ودلالاته ووظائفه، وتبيان مختلف خصائصه الفنية والجمالية والفيلمية. وخير من يمثل هذه المقاربة هم الفلاسفة، والسينارستيون(واضعو السيناريو)، والنقاد، وهواة السينما. ومن أهم منظري السينما في الثقافة الغربية نستحضر: هنري برجسون (Henri Bergson)، وجيل دولوز(Gilles Deleuze)، وريشيوتو كانودو(Ricciotto Canudo)، ولوي دولوك(Louis Delluc)، وجيرمان دولاك(Germaine Dulac)، وجان إبستاين(Jean Epstein)، وإزنشتاين(Eisenstein)، وبالازس (Balázs)، وبازان (Bazin)، وغيرهم.

وقد تطورت هذه النظريات السينمائية مع تطور وسائل الإعلام، واكتشاف التقنيات الرقمية، وتطور صناعة السينما عالمياً.

**- المقاربة النفسية:**

هناك من الباحثين ودارسي السينما من تمثل المقاربة السيكولوجية، كما عند فرويد، ويونغ، وأدلر، وجان لاكان...في دراسة الأفلام السينمائية بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة. وقد ركز هؤلاء اهتماماتهم على علاقة الفيلم بالمتقبل أو المتلقي، وما يمارسه ذلك الفيلم من تأثيرات سلبية و إيجابية في المتقبل على مستوى الرصد، وما تترك أفلام الرعب من وساوس وكوابيس وأوهام ومخاوف في نفسية الراصد المشاهد. وقد استوحى الناقد السيمولوجي كريستيان ميتز (C.Metz) المقاربة النفسية في دراسة المتقبل وتحليل عملية التلفظ.

وعليه، فالهدف من هذه المقاربة هو اكتشاف مختلف العلاقات الموجودة بين الصورة السردية المتحركة والراصد المتفرج، كأن نتعرف إلى مختلف الحالات والعمليات النفسية التي يقوم بها الفرد المتلقي للصورة الفيلمية، عندما يكون أمام مجموعة من الصور السينمائية المرتبطة بالحلم، والهذيان، والهلوسة، والوهم، وخاصة في أفلام الخيال العلمي أو أفلام الرعب كما عند هيتشكوك...

**- المقاربة الفيلمية:**

ظهرت المقاربة الفيلمية (Filmologie) في سنوات الأربعين والخمسين من القرن الماضي، والهدف منها تشريح الفيلم تشريحاً علمياً، اعتماداً على آليات الكتابة

السينمائية وأدواتها الفنية والجمالية والصناعية والتجارية، بالتوقف عند العناصر البنيوية في الفيلم، برصد الثابت والمتغير، واستجلاء خصوصيات التجنيس الفيلمي، واستكشاف أنماط التقبل الفيلمي.

هذا، وقد تأثرت المقاربة الفيلمية بالفلسفة الظاهراتية منذ سنوات الستين من القرن الماضي، تلك الفلسفة التي تعطي دوراً كبيراً للمدرك الظاهري بالمفهوم الكانطي. ويفسر لنا هذا كيف يمكن للمتلقي الراصد فهم الأفلام وإدراكها، والتساؤل عن مختلف الآليات الفنية والجمالية والتقنية والذهنية التي يستعين بها لفهم الفيلم أو الصورة السينمائية وتأويلهما، وفق معرفة خلفية أو أسس فنية وجمالية معينة.

ومن أهم الدارسين الذين تمثلوا المقاربة الفيلمية نذكر ألبير لافاي ( Albert laffay)...

**ـ المقاربة السيميوطيقية:**

تعد فترة الستينيات من القرن الماضي بداية انطلاق المقاربة السيميوطيقية المتعلقة بدراسة السينما بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة. ومن أهم هؤلاء السيميائيين الذين اهتموا بسيميوطيقا السينما نذكر: كريستيان ميتز (Christian Metz)، وأمبرطو إيكو (Umberto Eco)(8)، وجان ميتري ( Jean Mitry)(9)، وولن (P. Wollen)(10)، وبيتيتيني (G. Bettetini)، وگاروني( E. Garroni)...

هذا، ويعد كريستيان ميتز (Christian Metz) (1931- 1993م) من الدارسين الأوائل الذين أرسوا دعائم سيميوطيقا الصورة السينمائية، إذ يعتبر منظرا للسيميوطيقا البصرية، ومنظراً للفن السابع. ومن ثم، فقد خلف لنا مجموعة من الدراسات والأبحاث، مثل: (السينما: اللغة واللسان) الذي نشره سنة 1964م، في مجلة (الاتصالات/ Communications)، و(أبحاث حول دلالة السينما) سنة 1968م، و(اللسان والسينما) سنة1971م، و(أبحاث سيميوطيقية) سنة 1977م، و(المدلول المتخيل) سنة 1977م(11).

وتنبني تصورات كريستيان ميتز، في دراساته السينمائية، على اللسانيات البنيوية من جهة، والتحليل النفسي لجاك لاكان (Jacques Lacan) من جهة أخرى. كما يعرف بميله الكبير إلى التحاليل النصية لجيرار جنيت (G.Genette)، في دراسة الخطاب السردي للفيلم السينمائي.

وقد انتقدت أعماله من قبل جان ميتري (Jean Mitry) سنة 1987م(12)، في كتابه (**سؤال حول السيميولوجيا**)، وأيضا من قبل جان فرانسوى تارنوفسكي (Jean-François Tarnowski)، على صفحات مجلة (الإيجابي/ Positif)(13).

هذا، وتشكل أعمال كريستيان ميتز بداية لانطلاق مختلف الدراسات السيميوطيقية حول الفيلم السينمائي، وقد ركز كثيراً على جمالية التلقي، ودور هذه النظرية الإدراكية في فهم الصورة وتقبلها

فنياً وجمالياً. كما استعان بلسانيات فرديناند دوسوسير، ولاسيما ثنائية الدال والمدلول، لبناء السيميوزيس السينمائي. وكان غرضه من ذلك كله هو رصد مختلف الآليات التي تستعمل في كيفية انتقال دلالات الرسائل الإنسانية بين الممثلين داخل المجتمعات الإنسانية.

وقد بين ميتز بأن العلاقة الدلالية بين الدال والمدلول، في الفيلم السينمائي، ليست اعتباطية، بل محفزة. والدليل على ذلك ارتباط الصورة بالصوت بشكل معلل ومحفز. وقد طرح ميتز مجموعة من الأسئلة، ضمن مقاربته السيميوطيقية، مثل: من يرصد؟ ومن يتكلم؟ وكيف يدل الفيلم؟ وكيف يسرد؟

## > الخطوات المنهجية:

تدرس السيميوطيقا شكل المضمون ويعني هذا أنها لا تهتم بالسياق الخارجي والإحالات المرجعية، بل تركز على الداخل النصي، وما يهمها أكثر اهتمامها بالكيفية. أي: كيف يقول الفيلم ما يقوله.إذاً، تنصت السيميوطيقا إلى مختلف التقنيات والآليات الفنية والجمالية واللغوية التي تساهم في تحقيق الدلالة أو السيميوزيس .

ومن هنا، تستند سيموطيقا السينما بصفة عامة، وسيميوطيقا الصورة السينمائية بصفة خاصة، إلى مجموعة من المستويات المنهجية التي نرتبها على الوجه التالي:

### ـ مستوى المادة الفيلمية:

عندما نريد تحليل المادة الفيلمية سيميائيا، فلابد من التوقف عند الحبكة السردية لقراءة أحداث القصة، بعد تقطيع الفيلم إلى لقطات وصور ومشاهد ومقاطع ومتواليات معنونة بتيمات معينة، ثم نلخص أحداث كل مشهد سينمائي، وهكذا دواليك مع باقي المشاهد الفيلمية الأخرى. ويمكن لنا أيضا تحديد اللحظات السردية الأساسية: البداية، فالوسط، ثم النهاية. وبعد ذلك، نتناول مختلف التراكيب السردية التي ينبني عليها الفيلم، بالتوقف عند علاقة الذوات أو العوامل بالمواضيع المرغوبة فيها اتصالاً وانفصالاً، مع تبيان مختلف العوامل السيميائية، وبرامجها السردية التي تقوم على أربع عمليات متكاملة هي: التحفيز، والكفاءة، والإنجاز، والتقويم. ولا ننسى أيضا استحضار مختلف أدوار الفاعل الدلالي على مستوى البنيتين: التركيبية والخطابية.

وبعد ذلك، ننتقل إلى مستوى التجلي أو الظاهر لدراسة الشخصيات المتخيلة و البنية الفضائية، بالتوقف عند أمكنة الفيلم وأزمنته المطلقة والمحددة بنية ودلالة ووظيفة. ويوصلنا هذا كله إلى استخلاص مختلف الحقول الدلالية والمعجمية التي تسعفنا في استكشاف مختلف التشاكلات الدلالية والسيميائية المولدة للبنية المنطقية للفيلم، سواء أكان خطاباً سيميائياً ذاتياً أم عملياً أم هووياً أم توتريا أم بصرياً...

**ـ مستوى الخطاب الفيلمي:**

هنا، نطبق آليات جيرار جنيت (G.Genette) في علم السرد، كما طرحها في كتابه (**وجوه ثلاثة**)(14)، كأن ندرس المنظور السردي أو وجهات النظر الذاتية والموضوعية، الداخلية والخارجية، بدراسة مختلف الأصوات الفاعلة في الفيلم، كأن يكون صوت السارد، أو صوت الشخصية، أو صوت المونولوج، أو أصوات أخرى تتضمنها الصورة الفيلمية. كذلك، يمكن تبيان مختلف الوظائف السردية والفنية والجمالية والسياقية والتقنية والسيميائية التي تقوم بها تلك الأصوات داخل الفيلم، مع تبيان دلالاتها الخاصة والعامة.

وبعد ذلك، ندرس زمن السرد ترتيباً وانحرافاً ومدة وتواتراً، كأن نبين ـ مثلا ـ بأن أحداث الفيلم مرتبة ترتيباً كرونولوجياً أو متقطعاً أو منحرفاً إلى الماضي أو المستقبل. ثم، نستجلي مختلف مظاهر السرعة والبطء التي تتمثل في: التلخيص، والمشهد، والحذف، والوقفة الوصفية. ثم نتناول أنماط التواتر في تقديم الصور والمادة الفيلمية (تواتر مفرد، وتواتر تكراري، وتواتر تطابقي، وتواتر مؤلف).

ولا يمكن غض البصر كذلك عن الصيغة التي تتناول اللغة والأسلوب، كالتمييز بين السرد، والحوار، والمنولوج اللفظي والذهني، والأسلوب غير المباشر الحر.

**ـ مستوى التقنيات الفيلمية:**

لابد للمقاربة السيميوطيقية أن تتوقف عند التقنيات السينمائية والآليات الفيلمية لدراستها وتحليلها وتفكيكها وتركيبها، مراعاة لخصوصية الجنس السينمائي، وإلا سنسقط في التحليل النقدي الأدبي، كأن نتوقف ــ مثلاً ــ عند طبيعة الصورة السينمائية لدراستها كما وكيفاً، بنية ودلالة ووظيفة، مع تبيان أنواع اللقطات، وتحديد زاوية النظر ورؤية الكاميرا ومنطلقها التصويري.

ويمكن التوقف أيضا عند الصوت بتبيان أنواعه ودلالاته ووظائفه داخل الفيلم، ثم الإشارة إلى عمليات التقطيع والمونتاج والميكساج، واستنطاق مختلف الدلالات التي تتضمنها الإضاءة الفيلمية، وتزخر بها البنية السينوغرافية والديكورية. ويعني هذا كله ضرورة استنطاق دلالات التقنيات والآليات التي توظف في إنتاج الصور واللقطات الفيلمية عبر الشريط الفيلمي المعروض.

**ـ مستوى التلفظ الفيلمي:**

يهتم هذا المستوى برصد العلاقات التلفظية بين المرسل والراصد، أو بين المتلفظ والمتلفظ إليه، أو بين الفيلم والراصد، بالتوقف عند مختلف القرائن والمؤشرات والمعينات التلفظية، مثل: الضمائر، وأسماء الإشارة، وظروف الزمان والمكان، وأدوات التملك، وأحكام التقويم، مع استكشاف الأصوات المندمجة

وغير المندمجة، وتبيان دلالات ذلك، واستجلاء البوليفونية الصوتية داخل الفيلم السينمائي.

والمقصود بهذا كله أن المستقبل يتلقى مجموعة من الصور الفيلمية مع أصواتها، فيحاول فهمها وتأويلها في إطار سياقها الثقافي والمجتمعي والحضاري...

إذاً، يركز المستوى التلفظي على العلاقة الموجودة بين الفيلم والراصد المستقبل. وأكثر من هذا، تبنى العلاقة الرصدية على الإدراك المعرفي، والإدراك الذهني، والإدراك الفني والجمالي، والإدراك القضوي، والإدراك التقني...كما يستكشف مختلف دلالات الصورة التعيينية والإيحائية.

## الخاتمة:

**وخلاصة القول**، يتبين لنا، مما سبق ذكره، بأن سيميوطيقا السينما هي التي تدرس المادة الفيلمية من زاوية شكلية وسردية وتقنية وخطابية وتلفظية، بغية تحصيل السيميوزيس أو بناء الدلالة تعييناً أو تضميناً. وأهم ما ترتكز عليه هذه السيميوطيقا الفنية البصرية أو المرئية هو تفكيك الصور السينمائية وتركيبها، من خلال التوقف عند ثلاث خطوات منهجية أساسية هي: البنية، والدلالة، والوظيفة. ومن هنا، فقد اتضح لنا بأن الصورة الفيلمية هي صورة أيقونية مركبة ومتحركة، تخضع لجماليات المونتاج ترتيباً أو تقطيعاً أو تغييراً أو توازياً. علاوة على ذلك، تتأرجح هذه الصورة بين خطابين متكاملين: خطاب لفظي وبصري. ومن هنا، لابد من الاستعانة بلسانيات التلفظ وسيميائيات المرئي أو البصري، قصد تشريح هذه الصورة في مختلف مستوياتها السردية والخطابية والتلفظية والتقنية.

---

### هوامش

(1) -Ch.S.Peirce : Ecrits sur le signe, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle .Ed Seuil, Paris, France, 1978.

(2) -F. de Saussure : Cours de linguistique générale, éd. Payot, 1995.

(3) -François Jost :(Sémiologie du cinéma et de la télévision ?), Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques, Sous la direction de Driss Ablali et de Dominique Ducard, PUF, Paris, 2009.P :133-138.

(4) -Henri Bergson :Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit, Œuvres, Paris, PUF (1896) ,1963.

(5) - Gilles Deleuze : L'Image-mouvement et l'Image-temps, ED. Minuit, France, 1983 et 1985.

(6) -Francesco Casetti : Les théories du cinéma depuis 1945, 1993, Nathan 1999.

(7) - André Bazin : Qu'est-ce que le cinéma ? Editions du Cerf, 1962..

(8) - Umberto Eco, La Structure absente, introduction à la recherche sémiotique (1972) (édition révisée de La Struttura assente, 1968)

(9) - **Jean Mitry : Esthétique et psychologie du cinéma** , (2 volumes), Paris, Éditions universitaires, 1965; réédition (1 volume) Paris, Le Cerf, 2001..

(10) - P. Wollen**: Signs and Meanings in the Cinema,** Thames and Hudson/BFI, London, (1969).

(11) - **Christian Metz** avec « Essais sur la signification au cinéma » (1968-1972), « Langage et cinéma » (1971) et « L'Énonciation impersonnelle » (1991).

(12) -Jean Mitry, ***La Sémiologie en question : Langage et cinéma,*** Paris, éd. du Cerf, coll. « 7e art », janvier 1987, 275 p.

(13) -Jean-François Tarnowski, Positif n° 158 (04/1974) : De quelques problèmes de mise en scène (à propos de Frenzy d'Alfred Hitchcock).

(14) -G.Genette **; Figures III**, coll. « Poétique », 1972.

□□

# نذير العظمة في ديوان "الخضر ومدينة الحجر"

□ د. حامد أبو أحمد

**الدكتور نذير العظمة كاتب متعدد الوجوه؛ فهو ناقد كبير له إبداعات مهمة في هذا المجال ومن بينها كتابه الصادر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة "مدخل إلى الشعر العربي الحديث" وكتابه عن المسرح السعودي، وهو كاتب مسرحي مارس فن المسرحية شعراً ونثراً، وهو شاعر ينسب إلى جيل الرواد وكان أحد الأعضاء البارزين في مجلة "شعر" اللبنانية التي لعبت دوراً كبيراً في تأصيل حركة الشعر الحديث ودفعها خطوات قوية إلى الأمام سواء على مستوى الإبداع أم على مستوى التنظير.**

وإذا كان نذير العظمة الشاعر قد صدرت له حتى الآن تسعة دواوين شعرية بدءاً من ديوان "عتابا" الصادر في دمشق عام 1952م حتى ديوان "نواقيس تموز" الذي صدر عن دار فكر في بيروت عام 1981م فضلاً عن دواوين ما زالا تحت الطبع وأحدهما تحت عنوان "الوقوف على غرناطة" أقول إذا كان نذير العظمة صاحب هذه المجموعة الكبيرة من الدواوين الشعرية قد كرس للشعر جانباً كبيراً من إنتاجه الإبداعي فإنه كان يحتاج منا إلى اهتمام أكبر بالتركيز على بداياته وتطور مراحله الشعرية وعالمه الشعري وصوره وأفكاره وصلته بالشعراء العرب وبالشعراء العالميين. ولكن هذه الدراسة تحتاج إلى جهد أكبر وإلى وقت أطول، ومن ثم آثرت تناول شاعرية نذير العظمة من خلال ديوان واحد هو ديوان (الخضر ومدينة الحجر) الصادر

عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق عام 1979م.. وهذا الديوان يمثل مرحلة مهمة في حياة الشاعر وإنتاجه على حد سواء: فهو نتاج فترة عانى خلالها الشاعر من النفي واليأس حيث خرج من بلاده عام 1963م ليعيش في الولايات المتحدة الأمريكية مدة طويلة استمرت حتى عام 1980م شعر أثنائها بغربة أليمة لم يكسر حدتها ـــ حسبما ذكر لي ـ إلا سنوات قليلة عاشها في المغرب من عام 1973م حتى عام 1976م وكأنما كان لسان حال نذير العظمة في ذلك الحين هو ذلك البيت الشهير لأمير الشعراء أحمد شوقي:

**ويا وطني لقيتك بعد يأس**
**كأني قد لقيت بك الشبابا**

أما عن منهجنا في قراءة هذا الديوان فسوف يتم من خلال ما يسمى بنظرية العلاقات في البنيوية؛ والبنيوية ـــ بمعناها الواسع ـ هي طريقة بحث في الواقع، ليس في الأشياء الفردية، بل في العلاقات بينها. إن العالم، كما يقول فتجنشتاين هو مجموع وقائع لا مجموع أشياء، والوقائع هي حالات الأشياء، ففي حالة الأشياء تتداخل الموضوعات الواحد مع الآخر مثل حلقات السلسلة وفي حالة الأشياء تقف الموضوعات في علاقة تقريرية الواحد بالآخر(1) والعلاقة بين الوحدات تؤسس لهذه الوحدات قيمتها وتجعل وجودها في النص وجوداً وظيفياً متحولاً. ومن ثم تتميز كل وحدة منها بما تقدمه للبناء الكلي للنص وتعظم قيمتها بمقدار وظيفتها في تأسيس الدلالة النصوصية الكلية..(2).

ولكننا سوف نفعل ذلك ولدينا عدد من التحفظات أهمها أن الشعر ـ حسبما رأى ذلك بحق روبرت شولز ـ أقل انقياداً للنقد البنيوي من الرواية(3).. ثانياً: أن البنيوية ـ على عكس ما يعتقد الناس ـ هي أكثر المذاهب انقساماً. فلم يحدث أن شهد الفكر الأوروبي انقساماً حاداً على النحو الذي شهده إبان العقود التي ازدهرت فيها البنيوية: كان ثمة انقسام كبير على مستوى التنظير واكبه انقسام أكبر على مستوى التطبيق، ثالثاً: اعتقد الناس لفترة أن القراءات البنيوية قراءات علمية لا يجوز عليها الخطأ ولكن ثبت بعد ذلك أنها قراءة مثل أي قراءة تخضع للجانب النسبي في الإنسان ولا تصل أبداً إلى مرتبة الإطلاق ومن ثم كانت هناك اعتراضات كثيرة على القراءة البنيوية التي قدمها ليفي ستراوس ـ على سبيل المثال ـ للأسطورة. وفي ذلك يقول روبرت شولز: "من الصعب أن يفهم هذا والأصعب منه، أن نصدق، فلا أحد ينكر أن هذه الخرافة فعلت فعلها في العلاقات الاجتماعية المتعاقبة وكثيرون يوافقون على أن مشكلة المنشأ الأصلي تقدمها الأسطورة ولكن قلة من تلامذة ليفي ستراوس مستعدون للموافقة على قراءته البنيوية المنطقية الكامنة وراء الأسطورة. ومع ذلك فقد قام بشيء مرموق في الميثولوجيا" (4). وقل مثل ذلك بالنسبة لقراءات سكلوفسكي وتودوروف ورلان بارت وسواهم من نقاد البنيوية ولهذا كان لظهور تيارات ما بعد البنيوية مثل التفكيكية ونظرية التلقي والبلاغة الجديدة وسواها أثر كبير في تغطية الفجوات الكبيرة التي

تركها النقد البنيوي وقد شارك في سد هذه الفجوات بعض النقاد البنيويين أنفسهم مثل رولان بارت الذي شارك في كل المذاهب تقريباً حتى صار عصياً على التصنيف أو الزج باسمه في تيار واحد.. ثم إن البنيوية مثل أي مذهب فكري أو أدبي لم تطبق بمفهومها الدوجماطي أبداً وهذا يشبه ما حدث في السيريالية مثلاً. وهناك كتابات كثيرة في هذا الموضوع لا يتسع المجال للإشارة إليها الآن. المهم أننا سوف ننطلق في قراءتنا لديوان "نذير العظمة" من منطلق بنيوي لكننا نأخذ في الاعتبار جملة المحاذير التي تكتنف هذا التوجه، أي أننا نجعل من البنيوية منطلقاً ـ لا أكثر ولا أقل ـ لمنهج تكاملي يضع النص في الأساس ولا يغفل أي معطيات يمكن أن تساهم في فهم النص وتفسيره..

**جيل الريادة:**
**ثوابت ومتغيرات:**

لا نريد الآن أن نناقش موقع نذير العظمة من جيل ريادة الشعر الحر في الخمسينيات وقد سبق أن ذكرنا أن أول ديوان له صدر عام 1952م، تلته دواوين (جرحوا حتى القمر) (1955م)، ثم "اللحم والسنابل" (1957م) ثم "غداً تقولين كان" (1959م) أي أنه أصدر أربعة دواوين خلال عقد الخمسينيات ذلك العقد الذي شهد ظهور أعظم شعراء الحركة الشعرية الجديدة في أقطار الوطن العربي وخاصة العراق ولبنان ومصر وقد ارتبط نذير العظمة ـ كما أسلفنا ـ بمجلة "شعر" التي ضمت شعراء من أمثال يوسف الخال، وأدونيس، وهو جيل ربما ينظر إليه في معظم الأحيان على أنه الجيل الذي يمثل الامتداد المباشر للجيل الأول. وعلى أية حال لا يتسع المجال الآن لمناقشة هذه القضية، وكل ما يهمنا هنا هو أن نقول إنّ القصيدة العربية في ذلك الحين كانت تنطوي على مجموعة من التوجهات التي مثلت ثوابت وقد رصدها الدكتور إحسان عباس رصداً رائعاً في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر)(5) حيث تحدث عن العوامل التي تحدد الاتجاهات الشعرية ثم حصر الاتجاهات في خمسة مواقف هي: الموقف من الزمن، والموقف من المدينة والموقف من التراث، والموقف من الحب، والموقف من المجتمع، ونحن إذا قرأنا لأي شاعر من شعراء تلك الفترة نجد أحد هذه المواقف أو بعضها يسيطر على إبداعه سيطرة تامة بل إنها تكاد تكون قاسماً مشتركاً لدى الجميع بما في ذلك الشاعر الذي نتناوله الآن وهو نذير العظمة ولكن الخطاب العام لا ينفي خصوصية المبدع، ذلك أن العلاقة بين الجيل وبين كل فرد من أفراده تتحدد في إطار العلاقة بين السياق والشفرة "والسياق" ـ كما يقول الدكتور عبد الله الغذامي ـ هو الناتج الفني الكلي لمجموع القيم الإبداعية للجنس الأدبي. وهذا السياق يتكون من أعراف أدبية تنمو داخل هذا الجنس مما يميزه عن سواه من الأجناس بينما الشفرة هي الخصوصية الأسلوبية للمبدع ذاته والعلاقة بين السياق والشفرة هي علاقة أخذ وعطاء فالمبدع يأخذ من السياق الشعري القائم بين يديه لا ليكون عالة على هذا السياق وإنما لينصهر فيه ويتوالد منه أسلوب

خاص يضيف إلى معطيات الشعر مثلما أخذ منها"(6)..

وإذا نظرنا في ديوان (الخضر ومدينة الحجر) نجده يشتمل على جملة من الخصائص التي كانت تمثل ثوابت عند الجيل الأول مثل الموقف من المدينة، والسفر، والموت، والرفض، والولادة الثانية وغير ذلك من موضوعيات سوف نتوقف عندها بالتفصيل... هناك أيضاً من الجانب التشكيلي الجمالي وضوح القصيدة وشفافية الرموز المستخدمة واستخدام الأسطورة واللجوء إلى الأقنعة، والتركيز على بعض المفردات وإعطاؤها دلالات محددة ولكن خصوصية نذير العظمة وتفرده تمنح كل الأشياء المذكورة دلالات خاصة وهذا ما سوف نقف عليه عندما نناقش كل مسألة على حدة ثم إن تجربة نذير العظمة في هذا الديوان نابعة من موقف حياتي واقعي تعرض خلاله لآلام السفر والنفي بعيداً عن وطنه وأهله ومن ثم امتلأ الديوان بما نسميه "النظرية التشاؤمية" التي تبلغ في بعض الأحيان حد استحالة الولادة. يقول في قصيدة "السفر والموت" (ص31).

**لم أولد لم يولد إنساني بعد**

**تاريخي جرح، رحمي جرح**

**وبلادي يمطرها الوعد**

## السفر والموت

من أهم العناصر (أو الوحدات) التي تتلاقى في علاقات بنيوية لتشكل الدلالة الكلية للنص عنصر السفر والموت. وهناك قصيدة في الديوان (ص31) تحمل هذا العنوان يبدأها الشاعر بقوله:

**اربط البحر بقلبي**

**واغني للمدينة**

والسفر عند نذير العظمة ـ كما نرى ـ أعمق من السفر بمفهومه الواقعي إنه سفر القلب والأحاسيس الباطنة، والمواجيد المكلومة. يقول في قصيدة "الكاهنة والشاعر" (ص37): "هذا فؤادي سفن / تبحر خلف الآل) مغترب كالحق في مفازة الزوال"...

والسفر مرتبط بالموت ارتباطاً لا انفصام فيه: "دم الأسفار محبرتي/ ونبض الموت نبض الموت" وتكرر العبارة هنا له دلالته القوية على تجذر هذا الارتباط في أعماقه... ومثلما يصبح السفر بديلاً عن العقم الكائن يتحول الموت إلى سطوع ويصير فراتاً تلمع في وجهه ألف ابتسامة والنفي يتلاقيان في عراة لا تنفصم وذلك عندما يتحولان إلى شيء ملتصق بالإنسان التصاقاً حميماً: "صار لي الموت صديقاً/ صار لي النفي عقيدة" (ص46) بل إن نذير العظمة قد يحول السفر والموت إلى قصة شعرية على نحو ما نرى في قصيدة "الرحلة الغريبة" التي يقول في أولها:

**جففت حتى الموت**

**وعندما ألقيت رأسي في ظلام القبر**

**حمحم في الفجر**

**لعتمة جديدة هزمت فيها الموت**

**قهرت حتى القهر**

**لبست ثوب النفي والمسافة الكئيبة**

**لبست ثوب البحر**

**والرحلة الغريبة**

وكما هو واضح في هذه الأبيات فإن السفر والنفي كان هو الحل الأمثل للخروج من حالة الموت والجفاف وإذا تأملنا في الأبيات السابقة وجدناها تشتمل على "التيمات" الرئيسية الموجودة عند جيل الخمسينيات الشعري مثل الجفاف والموت ومحاولة الانتصار عليهما، والسفر بوصفه بديلاً عن القهر، يقول عبد الوهاب البياتي في قصيدة "في المنفى" من ديوان "أباريق مهشمة" (المجموعة الكاملة، المجلد الأول، ص259):

**عبثاً نحاول - أيها الموتى - الفرار**

**من مخلب الوحش العنيد**

**من وحشة المنفى البعيد**

**الصخرة الصماء للوادي يدحرجها العبيد**

**سيزيف يبعث من جديد، من جديد**

**في صورة المنفي الشريد**

فالنفي بعث من حالة الموت والجمود والسفر طريق إلى التحول من وضع مرهق كئيب إلى وضع آخر لا يقل عنه إرهاقاً وكآبة لكنه يحمل الأمل في بعث جديد.... ولا شك أن شاعرنا العربي - وهو يعبر عن ذلك - قد لجأ إلى استخدام الأداة التي تساعده في التعبير عن حالته، وقد وجد ضالته المنشودة في الأسطورة فوظفها توظيفاً يتلاقى مع ما يمور في نفسه من أحاسيس وانفعالات ورؤى وأطياف ولهذا كثر في هذا الموضوع بالذات استخدام أسطورة السندباد وسيزيف، وقصة أهل الكهف. ولكن نذير العظمة يحاول أن يضفي على هذه الأساطير خصوصية مشرقية، إن جاءت من خارج المنطقة العربية مثل أسطورة سيزيف حيث يصفه بأنه سيزيف الدمشقي، وذلك في القصيدة التي تحمل هذا العنوان في صفحة 85 من الديوان يقول في القصيدة المذكورة:

**سأحمل هذه الصخرة**

**وأبحر في هبوب الريح**

**وأركع عند قاع البحر**

**أفتح قلبه ثغرة**

أي أننا هنا أمام سيزيف آخر يختلف عن سيزيف اليوناني فقد كان الأول يحمل الصخرة من سفح الجبل إلى قمته حتى إذا وصل بها إلى القمة تدحرجت منه فعاد إلى السفح مرة أخرى ليبدأ المحاولة من جديد أما سيزيف الدمشقي - وهو هنا قناع الشاعر - فإنه يحمل الصخرة على كتفيه ويبحر بها في هبوب الريح ولا يكاد يصل إلى هدفه الذي يقابل قمة الجبل عند سيزيف اليوناني حتى يعود إلى قاع البحر ليبدأ الرحلة من جديد إنها في حالة سيزيف الدمشقي رحلة أكثر دخولاً في المستحيل من رحلة سيزيف الأول فإذا كانت الرحلة في الأسطورة اليونانية واضحة المعالم مادية القسمات لأنها تبدأ من سفح الجبل وتنتهي عند قمته صحيح إنها رحلة أبدية لا تنتهي لكنها على أية حال تنطوي على تحديد فيما يتعلق بالبداية والنهاية، أما رحلة سيزيف الجديد أو الدمشقي فإنها تبدأ عند قاع البحر لكن نهايتها غير واضحة المعالم، إنها نمط من ركوب المستحيل الذي يمثل "تيمة" رئيسية أيضاً من "تيمات" هذا الديوان يقول نذير العظمة في قصيدة "السفر والبكارة" (ص43):

**من حيث تبدأ النجوم**

**من حيث تبدأ الرياح والغيوم**

**سأبدأ الرحيل**

**ليس لإعصاري تخوم**

**وفي قصيدة (أهل الكهف) (ص21)**

يستخدم نذير العظمة أسطورة "تموز" وقصة أهل الكهف، ودلالة هاتين الأسطورتين على مسألة الانبعاث بعد الموت واضحة وحتى المفردات التي يستخدمها الشاعر في القصيدة تمضي نحو الهدف مباشرة ولكن في إطار مفهوم جديد هو أن الشاعر في موضوع أهل الكهف يستنجد بمن يرفع عنه وعنا حجاب النوم المتواصل أو الموت "آه من يهتك عن أعيننا ستر الحجاب؟!" وفي حالة "تموز" يطلب من تموز نفسه أن يتدخل يقول:

**من ترى غيرك يا تموز ياسر التراب**

**يسكب الشمس لهيب الشمس في أعرقنا**

**يصهر الصور وسد الليل في أطرقنا**

ولست أدري لماذا لجأ الشاعر إلى استخدام جموع شاذة مثل (أعرق) و(أطرق) وكان في إمكانه ــ مثلاً ــ أن يقول "في أعراقنا" و"في طرقاتنا"، خاصة وأنه ليس ثمة قافية تحدد استخدام كلمة بعينها...

ويدلنا نذير العظمة نفسه في كتابه "مدخل إلى الشعر العربي الحديث" على طريقته في الربط بين أهل الكهف وتموز فيقول: "ويربط نذير العظمة نهضة أهل الكهف من النوم/ الموت بشهادة تموز وصراع بعل للتنين من أجل النهضة ويقظة الأرض"(7) كما يحدثنا عن الحركة التموزية نسبة إلى الشعراء التموزيين وهو مصطلح صاغه جبرا إبراهيم جبرا في المقدمة النقدية التي كتبها لمجموعة يوسف الخال "البئر المهجورة" وأطلقه على شعراء ذلك الحين مثل السياب وحاوي وأدونيس، والخال وجبرا والعظمة الذين كانوا يستخدمون الرموز الميثولوجية في قصائدهم للتعبير عن التجربة الشعرية خاصة ما يتعلق بدلالات الخصب ورموزه... ويذكر نذير العظمة أن الحركة التموزية مرت بمرحلتين أساسيتين من حيث النشأة: الأولى استخدام الأسطورة التموزية بدافع الاعتزاز القومي بتراث المنطقة على نحو ما نجد في "قالت الأرض" و"قصيدة الفراغ" لأدونيس و"نواقيس تموز" وبعض قصائد (جرحوا حتى القمر) لنذير العظمة أما المرحلة الثانية فهي مرحلة التقنية الإليوتية التي تداولت الأسطورة التموزية على غرار ما فعله ت.س. إليوت (8)...

## إليوت ومدرسة الشعر الحر:

وقد كان تأثير ت.س. إليوت على هؤلاء الشعراء قوياً، بمن في ذلك نذير العظمة، الذي يبدو تأثره بإليوت في هذا الديوان واضحاً إلى درجة أنه يستخدم أحياناً بعض مفردات إليوت. مثال ذلك قوله في قصيدة "أهل الكهف" المذكورة (ص21):

خلف سور النوم من يعمر في يقظتنا الأرض الخراب؟!، يقول الدكتور أنس داود في كتابه "الأسطورة في الشعر العربي الحديث": "أما مدرسة الشعر الحر فقد كان إليوت أكبر مؤثر في اتجاهاتها إلى احتقاب الإشارة التاريخية والأسطورية، أبعد مدى وأكثر تشعباً، حيث استحالت إلى لبنة في البناء الشعري التماساً لمعادل موضوعي

للفكر والشعور في الحالات التي يوفق فيها الشعراء إلى صهرها في كيان القصيدة، وإلى تكثيف دلالات شعورية وفكرية على نحو يحيلها رموزاً ونماذج إنسانية، وأقنعة موضوعية للشاعر"(9).

ويشير أنس داود أيضاً إلى قصيدة "الأرض الخراب" لإليوت، كانت إنجيل شعراء مدرسة الشعر الحر في العالم العربي، وأعظم مثل فني اقتفوا أثره (نظر ص 193). وهذه مسألة أصبحت لوضوحها وكثرة ما كتب فيها وحولها، تمثل بدهية من البدهيات المعروفة. وأنا عادة ما أسأل نفسي: لماذا يكون لبعض شخصيات معينة من آداب الغرب تأثير قوي علينا؟ حدث ذلك مع إليوت، ولوركا، وكافكا من أجيال النصف الأول من القرن العشرين، ويحدث الآن الشيء عينه مع ماركيز، وبورخيس وكتاب أمريكا اللاتينية، وأخيراً إمبرتوإيكو. هل لأن الدارسين عندنا يوجهون اهتمامهم إلى دراسة شخصية محددة ويلقون عليها الكثير من الأضواء، ويترجمون أعمالها إلى اللغة العربية فتصير مناط اهتمام من الدارسين والمبدعين إلى حد سواء؟ أم أن هذا قصور في ثقافتنا العربية، لأننا بالفعل لا نستطيع أن نتابع كل ما يصدر من إبداعات في الغرب فنكتفي عادة بإلقاء الضوء على كاتب واحد أو عدد محدود من الكتاب، يتحول في وقت ما إلى بؤرة ساطعة تحجب الضوء على كل ما معها أو حولها؟

على أية حال هذا ما حدث مع إليوت، حتى كان تأثيره على جيل ريادة الشعر الحر طاغياً: فاستخدمت تقنياته في التعامل مع الأسطورة، وصارت مفردات الأرض الخراب أو اليباب، والمعادل الموضوعي، وأساطير الموت والانبعاث وغيرها من أكثر المفردات شيوعاً. وقد سبق أن ذكرنا بيتاً لنذير العظمة ينص فيه على عبارة "الأرض الخراب"، والآن نأخذ ـ كمثال أيضاً ـ نصاً للبياتي ترد فيه عبارة "الرجال الجوف" وهي كذلك من العبارات التي أثرت عن إليوت. يقول عبد الوهاب البياتي في قصيدة "أوروبا العجوز" من ديوان "لكلمات لا تموت" (ص 568 من المجلد الأول من الأعمال الكاملة): تمثالك العريق قد حطمه الخزاق:

**فلتدفعي**

**رجالك الجوف**

**إلى الصلاة**

وليس هذا وقت مناقشة تأثير إليوت على الشعر العربي الحديث، ولكننا ذكرنا ذلك من باب التدليل على أن نذير العظمة لم يختلف عن أبناء جيله في هذه المسألة، بل إنه يبدو لي في كثير من الأحيان أشد الناس تأثراً بإليوت، ربما لصلته الحميمة باللغة الإنجليزية. وإذا كان الموت في قصيدة "الأرض الخراب" لإليوت يخيم بشكل كبير، ولا يظهر من العقم إلا أمل صغير في الخصب يلفه سؤال مفعم بالقلق، على نحو ما يقول:

تلك الجثة التي زرعتها في العام المنصرم. هل ستثمر، هل ستزهر؟ هذا العام.

نقول إذا كان هذا هو الجو المخيم عند إليوت، فإن الجو السائد في قصائد نذير العظمة لا يقل عن ذلك قتامة. يقول في قصيدة "الفصول الحزينة" (ص47):

**أيها الدمع الذي يملأ روحي**

**أيتها الأم التي تلبس وجهي**

**عريتُ كل سفوحي**

**كبرت كل جروحي**

**لم يعد للعشب في عيني حلم أو قصيدة**

وقد سبق أن أشرنا إلى أن الولادة تكاد تكون مستحيلة في معظم الأحيان في قصائد نذير العظمة. فهناك حالة عقم مهيمنة تصهر في أتونها كل شيء، بحيث لا يبقى للشاعر إلا أن يركب صهوة المستحيل:

**على البحر أخطف خطو المسيح**

**على الماء أمشي (ص32)**

ويوسع نذير العظمة من دائرة استخدامه للأساطير، ففضلاً عن أسطورة تموز، وسيزيف، وقصة أهل الكهف، نجد السندباد، والعنقاء، وكل هذه الأساطير تحمل دلالات السفر، والموت، والانبعاث، والولادة الثانية أو النهوض من بين الرماد. يقول العظمة في قصيدة "الخضر ومدينة الحجر". (ص92).

**وأنهض من رمادي ليس يقنطني بأني مت**

**لأن القبر يعرف أن ساريتي تحيل القبر بحراً كي تخوض القبر.**

فنحن إزاء هذه الأبيات ــ على سبيل المثال ـ نجد أنفسنا تجاه عالم متخيل صنعته مفردات اللغة ضمن سياق جديد ينطبق عليه ما عرف من الاتجاهات الإبداعية الأخيرة باسم "الواقعية السحرية". فالراوي قد مات وأدخل القبر، لكن الميت يحول القبر إلى بحر يسافر فيه. ألا يشبه هذا ما فعله جابرييل جارثيا ماركيز في كثير من مشاهد روايته الشهيرة "مائة عام من العزلة"؟. ولكن نذير العظمة عندما كتب هذه الأبيات كانت لديه مفاهيم أخرى عن الموت والانبعاث والنهوض من بين الرماد، وهي مفاهيم صاغها هذا التلاقح الخصب بين المخيلة الغربية التي مثلها خير تمثيل ت.س. إليوت، والمخيلة العربية التي مثلها أيضاً خير تمثيل نذير العظمة وأبناء جيله من شعراء الريادة وشعراء الجيل التالي مباشرة.

والاحتراق عند نذير العظمة احتراق من أجل الولادة الثانية. يقول في "قصائد للوداع والولادة الثانية" (ص67):

**فيا دمشق احترقي مثلي أنا**

**من أجل أن نولد آنا ثانياً**

**كذلك فإن الرحيل قرين الكينونة**

**نرفع راية الرحيل**

**من أجل أن نكون (ص75).**

وهذا الاحتراق، وهذا الرحيل من جانب الذات، إذا كان في صورة من صورها تعبيراً عن أزمتها الحضارية فإنه في صورة أخرى يرمز إلى أشواق الإنسان العربي وتطلعاته إلى البعث والقيامة، لعل ذلك يسفر عن نهوض عالم جديد يتفق مع الصورة التي رسمها الشاعر في ذهنه لأمته ورسالتها الإنسانية السامية.

وإذا كان الرحيل أو السفر قرين الكينونة، فإن الموت هو الآخر كذلك. يقول الشاعر (ص78):

**نموت كي نكونْ**

**نملأ صدر الليل بالتسبيح**

**نركب ظهر الريح**

وهكذا تتلاقى مفاهيم السفر والموت، مع الدلالات الخصبة المتولدة عن استخدام الأساطير، شرقية كانت أم غربية، لتقدم لنا في النهاية دلالة نصوصية كلية تعبر عن معاني الجفاف والموت والرحيل والاحتراق التي لابد وأن تؤدي إلى انبعاث جديد، أو ولادة ثانية. وكل هذا يتلاقى كذلك مع الوحدات الأخرى المهيمنة في الديوان على نحو ما سوف نرى في السطور التالية:

## الموقف من المدينة والبعد الصوفي:

لا شك بأن عنوان الكتاب نفسه "الخضر ومدينة الحجر" ينطوي على دلالة مهمة توضح موقف الشاعر من المدينة، خاصة وأننا هنا أمام تقنية أخرى أضيفت إلى ما سبق أن انتشر في الخمسينيات. وقد ظهرت هذه التقنية بصورة خاصة خلال عقد الستينيات عندما وجد شعراء جيل الريادة أنفسهم في مفترق طرق: فإما أن يظلوا على النمط الذي أبدعوه في العقد السابق، وإما أن يطوروا أدواتهم، في نوع من السباق مع الأجيال الجديدة التي لجأت إلى قيم وأشكال أخرى، فكانت تقنية القناع، بمعنى أن يستدعي الشاعر شخصية أخرى، تراثية أو أجنبية أو معاصرة، ويجعلها قناعات لذاته، ويعبر من خلالها عن نفسه. وقد شرح لنا عبد الوهاب البياتي هذا الموضوع جيداً في اعترافاته الشهيرة "تجربتي الشعرية"، ومعروف أنه من أكثر الشعراء لجوءاً إلى استخدام القناع في دواوينه التي صدرت خلال عقدي الستينيات والسبعينيات. وكما ذكرنا من قبل فإن ديوان نذير العظمة هذا نتاج العقدين المذكورين، ومن ثم فإن استخدام الشخصية/ القناع فيه أمر طبيعي. وعنوان الكتاب هو نفسه عنوان قصيدة وردت في صفحة 91 مطلعها:

**هدير البحر في كلي وموج البحر سمت البحر**

**إني عاشق رُيان**

**نفضت على عباءاتي جفون الشمس وارتحلت**

**معي أحلام أمي والصبايا السُمر أنقش**

**في جبين الصخر رحلة مارد إنسان... الخ**

ولو حللنا هذه الأبيات من واقع الدوال (أو المفردات) المستخدمة فيها نجد أنها نفس الدوال السائدة في كل قصائد الديوان: البحر، والارتحال، والرحلة، والأحلام، والصخر، والمارد، أي أننا إزاء "تيمات" السفر، والرحيل، والصخر، والحلم بالآتي، وركوب المستحيل الذي تدل عليه عبارة المارد الإنسان، وهي جميعها نفس "التيمات" التي عزف نذير العظمة على أنغامها الحزينة في معظم الأحيان، والسعيدة في أحايين قليلة جداً.

ثم نمضي مع القصيدة فنجد النفي، والتحول، ومواجهة العواصف العاتية، والنهوض من الرماد، ومعانقة الموت.

**وكم من مرة عانقت مُهر الموت**

**لأن الموت نبض الماء**

حتى نصل إلى قوله: "لأنني عاشق والخضر يسكنني" وعندئذ نقع على ما نسميه بالبعد الصوفي في الديوان. فالخضر شخصية من الشخصيات الدينية المعروفة، عاش في زمن موسى عليه السلام، وقرأنا في

سورة الكهف قصته مع موسى، وكيف أعطاه الله علماً يزيد على ما عند نبيه: "فوجدنا عبداً من عبادنا أتيناه رحمة من عندنا وعلمناه من لدنا علماً. قال له موسى: هل أتبعك على أن تعلمني مما علمت؟؟؟ قال إنك لن تستطيع معي صبراً. وكيف تصبر على ما لم تحط به خبرا. قال ستجدني إن شاء الله صابراً ولا أعصي لك أمراً" (سورة الكهف، الآيات من الآية 64 ـ 68).

ولكن الشاعر يعود سريعاً إلى موضوعاته الأثيرة فيقول:

**أسوق الخصب في غيم من الأحزان!!**

**زمان الحزن هذا لا يناسبه من الأوزان**

**سوى بحر نجيعي يغير سحنة الأرض**

ثم تتوالى موضوعات السفر والموت على النحو الذي شرحناه من قبل، ويتخلل ذلك إشارات إلى الخضر تعبر عن أنه بات يسكن الشاعر، حتى نصل إلى نهاية القصيدة فنقر الأبيات الثلاثة التالية:

**ألا اقرأ فوق شاهدتي "هنا تثوي ضلوع الخضر"**

**صارت فوق ساريتي شراعاً يمخر الأزمان**

**يسوق الخصب في غيم من الأحزان**

وكما هو واضح، في هذه القصيدة وفي غيرها أيضاً، فإن الشخصية القناع في ديوان نذير العظمة تأتي في غالب الأحيان موازنة للأنا أو لشخصية الشاعر. فالخضر كما نرى قناع للشاعر، لكنه قناع قائم بذاته وكل ما هنالك أن الشاعر يجعل من نفسه خضراً أو إنساناً يشبه الخضر. ولا شك بأن تقنية القناع في الشعر العربي الحديث قد شهدت مراحل حدث فيها امتزاج كامل بين شخصية الشاعر وبين الشخصية القناع. وقد فعل نذير العظمة ذلك أيضاً في قصائد أخرى نذكر من بينها ـ على سبيل المثال ـ قصيدة "كوني لنا ميسلون" (ص79)، حيث يخاطب الشاعر دمشق، ويستعيد من خلال ذلك ذكرى موقعة ميسلون الشهيرة وقائدها يوسف العظمة، وكأن هذا الأخير قد صار قناعاً للشاعر، بل هو بالفعل قناع يعبر من خلاله عن آمال بدء تاريخ جديد، يقول مخاطباً دمشق:

**دعي لغة النبع ما بيننا**

**تسجل تاريخنا من جديد**

**وتبدأ سفْر السفرْ**

ولا شك بأن اختيار عنوان قصيدة "الخضر ومدينة الحجر" ليكون عنواناً للديوان، له دلالة تتمثل في الربط بين هذا البعد الصوفي الذي ألمحنا إليه وبين موقف الشاعر من المدينة. ولا نريد أن نشير إلى كثير مما كتب عن موقف الشاعر المعاصر من المدينة، وقد سبق أن دللنا القارئ على كتاب الدكتور إحسان عباس "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" وبه فصل كامل عن هذا الموضوع المهم (من ص 111 ـــ 126). وإذا عدنا إلى ت.س. إليوت نجد أنه قد هجا المدينة هجاء مراً عندما قال (على سبيل المثال):

**يا مدينة الوهم**

**تحت الضباب الأسمر، ضباب فجر شتائي**

**على جسر لندن.. تدفق جمع غفير(10)**

أسماء في الذاكرة..

# ألفت الإدلبي..
# بسمة دمشق...

□ إيلين كركو

تعتبر الأديبة ألفت الإدلبي نقطة علام بارزة في خارطة الحركة الأدبية السورية، فقد بدأت الكتابة في الخمسينات من القرن الماضي، متحدية العادات والتقاليد السائدة في المجتمعات الشرقية التي أرادت للمرأة أن تبقى ظلاً للرجل.

ولدت ألفت الإدلبي في حي الصالحية الدمشقي عام 1912 وكانت البنت الوحيدة لعائلتها بين خمسة أخوة من الذكور. نشأت وترعرت في بيت دمشقي يعنى بالأدب والثقافة فقد كان والدها عاشقاً للكتب التي خصص لها في المنزل مكتبة كبيرة جمع فيها أمهات الكتب، وكانت ألفت تجد في هذه المكتبة واحة رائعة عبرت من خلالها إلى عوالم الأدب سواء أكان قديماً أم معاصراً أم مترجماً، فقرأت "العقد الفريد" و"الأغاني" ومؤلفات جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ومارون عبود وطه حسين وتوفيق الحكيم، وحفظت الكثير من أبيات الشعر بشغف استثنائي.

ساهم خالها "كاظم الداغستاني" في تشجيعها على القراءة والاطلاع على أيقونات الأدب الحديث، فقد كان إلى جانب علمه وثقافته أديباً ومفكراً وناقداً يحمل درجة الدكتوراه في الفلسفة وعلم الاجتماع، وكان من الوعي بمكان أن وجهها إلى الكتابة والتفاعل مع المجتمع ومع القضايا الوطنية والقومية بإيجابية وجدية.

تلقت تعليمها في مدرسة تجهيز البنات بدمشق في مدرسة "العفيف" وكانت من التلميذات المتفوقات لدرجة أن أحد أساتذتها تنبأ لها بمستقبل أدبي مرموق لما لمس فيها من حب للعلم والأدب ورغبة في الاطلاع على الثقافات العربية والأجنبية في سبيل الارتقاء بملكاتها والتحليق خارج قضبان الظلم التي كانت تحاصر النساء.

تزوجت ألفت الإدلبي عام 1929 فلم تتمكن من إكمال تعليمها، وأصيبت بمرض أقعدها الفراش لسنة كاملة عام 1932 إثر إنجابها لابنها ياسر، فأبت طبيعتها الثائرة الخنوع والاستسلام للمرض، وجيرت أيامها في الفراش لصالح المطالعة، حيث كانت تقرأ 10 ساعات متواصلة يومياً تتجول خلالها بين صفحات روائع الأدب.

عادت ألفت لحياتها الطبيعية بعد شفائها، إلا أن الأدب بقي هاجسها كما بقيت كذلك قضايا المرأة وهموم الوطن، فانتسبت إلى الندوة الثقافية النسائية وحلقة الزهراء الأدبية وجمعية دوحة الأدب ومنتدى سكينة وجمعية الأدباء العرب واتحاد الكتاب العرب مما أتاح لها القيام بنشاط أدبي واسع، إلا أن المنعطف الأبرز في حياتها كان عام 1947 عندما كتبت أول قصة قصيرة لها حملت عنوان "القرار الأخير" حيث شاركت بها في مسابقة إذاعة لندن وحصلت على الجائزة الثالثة، الأمر الذي سلط الأضواء عليها كقاصة ومنحها جرعة عالية من الثقة بالنفس شجعتها على إرسال قصتها التي حملت عنوان "الدرس القاسي" إلى مجلة "الرسالة" المصرية فنُشرت ولقيت صدى كبيراً في عالم الصحافة والأدب.

تابعت ألفت الأدبي مسيرتها في هذا المضمار بثقة عالية وتحدٍّ كبير للمجتمع وقيوده فأصدرت "قصص شامية" عام 1953 و"وداعاً يا دمشق" عام 1963 و"المنوليا في دمشق" عام 1964 و"يضحك الشيطان" عام 1970.

تميز أسلوب ألفت الإدلبي القصصي بالبساطة في طرح المشكلات الاجتماعية والقضايا السياسية ومآسي الأمة، فكان متنها السردي يحاكي الفنية المعاصرة ويتبنى الرقة في الطرح معتمداً على الحوار الداخلي للشخصيات التي كانت ترسمها بحنكة كبيرة لدرجة يكاد يشعر القارئ فيها أنه يلامس هذه الشخصيات ويكفكف دموعها ويطرب لضحكاتها.

احتلت القضايا الوطنية حيزاً واسعاً من أدب ألفت الإدلبي، لاسيما فيما يتعلق بفترة الانتداب الفرنسي على سورية والثورة السورية الكبرى، إلا أن إبداعها القصصي تجلى بشكل متطور في تناولها حرب تشرين التحريرية بما حملته من انتصارات ورفع لمعنويات أبناء الوطن.

لم ينأ أدبها بنفسه عن الواقع الاجتماعي، فكان مرآة لاهتمامها بقضايا المرأة والطفل والتحولات الاجتماعية الكبيرة في فترة زمنية تعتبر مفصلية وانتقالية بين مرحلتين تاريخيتين هامتين، فعرّت كتاباتها استغلال الإنسان لأخيه الإنسان وسلّطت الضوء على البؤس المصاحب للفقر والجهل والمرض وتصدت للآثار السلبية التي وسمت بها الرجعية المرأة العربية، معتمدة على تقنية نقل الفكرة عبر تناقض ثنائيات الفقر والغنى والوطنية والخيانة والمساهمة الفعالة واللامبالاة، إلا أن الثنائية الأكثر وضوحاً بامتياز في كتاباتها كانت ثنائية المرأة والرجل بكل ما تضمه كواليسها من تجاذبات وتناقضات وتناحر وتوافق واستطاعت تجسيده عبر لقطات تمكنت خبرتها السردية أن توظفها بلغة بسيطة سلسة انحازت بشكل ملحوظ لجهة تخليد تراث دمشق وعاداتها في الأفراح والأتراح.

لمع نجم ألفت الإدلبي في عالم الرواية في روايتها الرائعة "دمشق يا بسمة الحزن" التي صدرت عام 1980 والتي تعتبر عملاً روائياً أرخ لفترة هامة من حياة أبناء المجتمع الدمشقي بشكل خاص والسوري بشكل عام. فهذه الرواية المؤثرة التي يمكن اعتبارها واسطة عقد نتاجها الأدبي تصطحب القارئ برفق إلى أجواء وعوالم البيت الدمشقي بياسمينه وحبقه وأشجار نارنجه وكباده ليجد نفسه ملامساً لأحزان "صبرية" بطلة الرواية، ومشاركاً في المظاهرات والانتفاضات العارمة الرافضة للاحتلال والمطالبة بالحرية والاستقلال، ومشيعاً للشهيد شقيق البطلة، وشاهداً على جملة من خفقات الحب الرائعة التي وشت بها هذه الرواية التي حظيت بجماهيرية كبيرة سواء بشكلها المكتوب أو بصيغتها التلفزيونية الرائعة التي تعتبر من أهم روائع الدراما السورية.

لم تقف عطاءات ألفت الإدلبي عند هذا الحد فأصدرت رواية "حكاية جدي" عام 1991 و"عادات وتقاليد الحارات الدمشقية القديمة" عام 1996، وبقيت دمشق عشقها الأبدي فسخرت أدبها لتخليد تراث دمشق بتفاصيله الدقيقة وزغاريده وهتافاته وعراضاته وأمثاله الشعبية ومعتقداته وعناصر تفاؤله وتشاؤمه، في إطار حرصها على حماية هذا التراث من الاندثار بتأثير الزمن وتطورات العصر.

لم تقتصر نشاطات ألفت الإدلبي على الكتابة فقط بل كانت من أولى الدمشقيات اللواتي خرجن في المظاهرات المناهضة للاحتلال الفرنسي، ومن المشاركات في جمع التبرعات وإيصالها لأبطال الثورة السورية، كما هبت عام 1948 للمشاركة في إنقاذ وإسعاف وإيواء أبناء فلسطين ممن شردتهم النكبة،

وشاركت في دعم نضال الشعب الجزائري في ثورته العظيمة، ولم تقصر في دعم وزيارة جرحى حرب تشرين التحريرية ومساندة أسر الشهداء وتقديم الدعم لأبنائهم. فكانت في هذا المنحى مناضلة حقيقية ملكت من القوة ما نافس الرجال رغم ابتسامتها الخجولة التي ما كانت تفارق قسمات وجهها المتسم بالبراءة والطيبة حتى لحظات عمرها الأخيرة.

تعتبر ألفت الإدلبي نموذجاً رائعاً للمرأة السورية المناضلة المبدعة التي استطاعت خلق التوازن المثالي بين أسرتها وحياتها الاجتماعية ونشاطاتها الأدبية وعملها الأهلي. فكانت تهتم بتفاصيل بيتها وحياة أبنائها وتحصيلهم العلمي، ولم يفسد عملها الوطني والاجتماعي والأدبي أنوثتها الطاغية الحيية وأمومتها وحياتها الأسرية.

رحلت ألفت الإدلبي في يوم ربيعي من عام 2007 تاركة وراءها إرثاً خالداً تُرجم إلى عدد كبير من اللغات الأجنبية، وضمها تراب الوطن برفق وحنو، إلا أن ذكراها ستبقى حاضرة في ضمائر كل من عاصرها، وكل من قرأ كتاباتها التي منحتها بامتياز لقب بسمة دمشق.

□□

# طَلَلٌ بِرُوحِي
# يَا وَطَنْ

□ د. محمد سعيد العتيق

هَفَّ الشَّغَافُ لِطَيْفِ بَيتِي المُظْلِمِ
أَطْلالُ حَارَتِنَا وذِكْرَى فِي دَمِي
أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ هُنَا أَمْ فِرْيَةٌ
أَأَنَا بِحَقٍّ شَاهِدٌ لَمْ أَحْلُمِ؟
يَا بَيتَ عُمْرِي قَدْ تَرَكْتُكَ جَنَّةً
وَ النَّبْعُ رَقْرَاقٌ زُلَالٌ فِي فَمِي
نَخْلُ الحَدِيقَةِ قَدْ تَسَامَقَ جِذْعُهُ
وَالعُشْبُ مُؤتَلِقٌ شَذَى المُتَرَنِّمِ
وَتُزَقْزِقُ الأَطْيَارُ فِي جَنَبَاتِهِ
وَالمَاءُ يَدْفُقُ مِنْ عَطَايَا المُنْعِمِ

نُحِتَتْ البِنَاءِ مُرَصَّعٌ مِنْ صَنْعَةٍ
هِيَ مِنْ ضُلُوعِي صِغْتُهَا كَالمَعْلَمِ
فِي كُلِّ زَاوِيَةٍ بَقَايَا خَافِقِي
جُدْرَانُهَا مَجْبُولَةٌ بِمَيَاسِمِي
وَعَرَائِشُ العِنَبِ الَّتِي بِظِلَالِهَا
لِلنَّفْسِ كُنْتُ أَقُولُ هِيمِي واحْلُمِي
هَلْ يَذْكُرُ الدَّمْعُ الحَزِينُ لِقَاءَنَا
فَتَلَوَّعِي يَا أَضْلُعِي وَ تَجَهَّمِي
مُتَلَفِّتٌ حَوْلِي أَحَقّاً مَا أَرَى؟
مُتَبَرِّمٌ مِنْ دَهْرِيَ المُتَبَرِّمِ

صَرْحٌ تَهَاوَى، مَا تَبَقَّى خُرْبَةٌ فَتَبَكْبَكَتْ وَ تَلَعْثَمَتْ بِتَغَمْغُمِ
حَتَّى أَزَاهِرُ فُلَّتِي لَمْ تَسْلَمِ وَتَلَفَّتَتْ رُوحِي لِتُبْصِرَ فُرْجَةً
وَقَعَتْ كَبَاقَةِ زَنْبَقٍ فَوقَ الثَّرَى فَتَصَمَّتْ، رِيقِي طَعْمُهُ كَالْعَلْقَمِ
وَالرُّوحُ بَاقِيَةٌ بِهَا لَمْ تُكلَمِ فَأنَا تَعَوَّدْتُ التَّجَلُّدَ وَالرِّضَا
نَظَرَتْ إِلَى عَيْنَيَّ تُخْبِرُ مَا جَرَى كَمْ كُنْتُ أُخْفِي مَا دَهَى مِنْ مِيتَمِ
تَشْكُو الوُحُوشَ وَمَا الوُحُوشُ بِأَظْلَمِ فَرَكِبْتُ رَحْلِي تَائِهاً مُتَلَفِّتاً
وَسَكَبْتُ دَمْعِي والحِجَارَةُ تَرتَوِي وَالبَيْتُ يَتْبَعُنِي كَطَيْفٍ مُبْهَمِ
وَحَضَنْتُهَا، رُوحِي إِلَيْهَا تَرْتَمِي وَمَضَى مَعِي كَالظِّلِّ يَغْمُرُ عَبْرَتِي
وَكَأَنَّ صَدْرِي غَارِقٌ فِي لُجَّةٍ وَالقَلْبُ مُلْتَفِتٌ لَهُ لَمْ يَفْهَمِ
يَرْجُو الحَيَاةَ كَأَنَّهُ فِي طِمْطِمٍ ضَاعَ التَّفَكُّرُ وَالمُصَابُ غِشَاوَةٌ
وَشَغَافُ قَلْبِي مِن مَرارةِ مشهَدٍ مَا بَيْنَ حُلْمٍ وَالحَقِيقَةِ مَكْلَمِي
مُتَهَدِّمٌ كَجِدَارِهَا المُتَثَلِّمِ عَادَ الزَّمَانُ ذَكَرْتُ أَيَامَ الصِّبَا
هَلْ هَذِهِ أَطْلالُ بَيْتِي يَا تُرَى وَسَمَاءُ رُوحِي أَقْفَرَتْ مِنْ أَنْجُمِي
خَبَّرْتُ عَصْراً مِن غُرَابٍ أَسْحَمِ قَدْ كَانَ عُمْراً مِنْ كِفَاحٍ فِي اللَّظَى
وَالزَّهْرُ مُحتَرِقٌ عَلَى جَنَبَاتِهَا حَفَرَت مَدَاسِي كُلَّ رَمْلِ المَقْسَمِ
مُتَأَلِّمٌ أَشلاؤُهُ لَم تَبْسِمِ وَمَرَرْتُ أَنْتَظِرُ الضُّحَى فَوقَ الثَّرَى
حَاوَرْتُ أَغْصَانَ السَّفَرْجَلِ مَا جَرَى وَزَرَعْتُ وَرْداً فِي دُرُوبِ الأَدْهَمِ

وَالفَارِسُ العَرَبِيُّ يَرْسُمُ حُلْمَهُ
كَانَ الزَّوَاجُ رَبِيعَ عُمْرٍ قَيِّمِ

بَيْنَ النُّجُومِ بِلَيْلَةٍ لَمْ تُعْتِمِ
غَزَلٌ وَسَامَا وَالهَدِيلُ وَأَحْمَدٌ

كُنْتُ المُجَاهِدَ فِي الدِّرَاسَةِ حَالِماً
كَانُوا بِعَتْمَتِنَا نُجُومَ المَغْنَمِ

بِالطِّبِّ أَحْذُو حَذْوَ إِبْنِ الهَيْثَمِ
بَدْرُ السَّمَاءِ حَبِيبَتِي هِيَ أُمُّهُمْ

أَفْنَيْتُ عُمْرِي كَادِحاً بِمَرَارَةٍ
وَأَنَا الوَفِيُّ لِأُسْرَتِي لَمْ أَظْلِمِ

مَا ذُقْتُ يَوماً مِنْ لَذِيذِ المَطْعَمِ
سَافَرْتُ فِي عَرْضِ البِلادِ وَطُولِهَا

كَانَ التَّنَعُّمُ نُدْرَةً أَوْ غَائِباً
خُضْتُ البِحَارَ هَرِمْتُ قَبْلَ المَوسِمِ

أَمَّا التَّخَشُّنُ كَانَ فِيهِ تَنَعُّمِي
وَجَنَيْتُ رِبْحاً مِنْ مَغَانِمِ غُرْبَتِي

وَأَعِفُّ عَنْ رِجْسٍ وَخِلِّي طَاهِرٌ
مِنْ حِفْظِ قَوْلِ اللهِ قَبْلَ الدِّرْهَمِ

حُرٌّ أَنَا وَعَزِيزُ نَفْسِ الأَكْرَمِ
كَانَتْ فِجَاجُ الأَرْضِ تَعْرِفُ مَوكِبِي

مَرَّ الزَّمَانُ بِغَمْضَةٍ وَازَّيَّنَتْ
طُهْرٌ جَبِينِي سَاجِدٌ لَم يَأْثَمِ

رُوحُ الشَّبَابِ بِخَافِقٍ لَمْ يَسْأَمِ
عُوفِيْتُ مِنْ كِبْرٍ وَمِنْ بُخْلٍ فَهَلْ

كَانَتْ تُزَيِّنُ فِي المَسَاءِ جَوَارِحِي
فِي العُمْرِ مُتَّسَعٌ وَلَمَّا تَهْرَمِ

سَكَبَتْ بِرُوحِي رَغْبَةَ المُتَوَسِّمِ
مَا كُنْتُ شَتَّاماً وَلَا مِنِّي الخَنَا

شَهِدَ اللِّقَاءُ خَمَائِلاً وَ جَدَاوِلاً
فَحَفِظْتُ أَهْلِي مِنْ نِبَالِ الشُّتَّمِ

بِالبَدْرِ لَيسَ اللَّيْلُ بَعْدُ بِمُظْلِمِ
عَلِمَ الإِلَهُ مَنَاقِبِي فِي سِرِّهَا

حَتَّى حَزَمْنَا أَمْرَنَا بِقِرَانِنَا
فَمَنِ اسْتَحَى مِنْ خَالِقٍ لا يُذْمَمِ

غَدَرُوا فَمِنْهُمْ حَاسِدٌ وَمُرَاوِغٌ حَاوَلْتُ أَنْ أَنْأَى بِعَيْنِ المُحْجِمِ

وَأَنَا العَفِيْفُ لَفَظْتُ كُلَّ مُحَرَّمٍ لَكِنْ رَوْعَ النَّفْسِ فِي خَلَجَاتِهَا

حَسَدٌ مِنَ الأَنْذَالِ غَلَّ صُدُورَهُمْ صَوتُ الرَّصَاصِ مُجَلْجِلٌ بِمُخَيَّمِ

جُلُّ المَتَاعِبِ مِنْ دَنِيٍّ مُجْرِمِ فَصَحَوتُ مِنْ سُكْرِ المُصَابِ وَرَاعَنِي

لَكِنْ أَبْجَرَ سَابِقاً رَكِبَ العُلَا نَارٌ تَشِبُّ وَ مِثْلُهَا لَمْ يُضْرَمِ

فَالفَارِسُ العَرَبِيُّ وَهْجٌ فِي دَمِي عَبَثاً أُحَاوِلُ نَزْعَ شَكِّي مَا الَّذِي

سَامَحْتُ كُلَّ النَّاسِ فِيمَا نَابَنِي خَلْفَ السَّرَابِ أَتَى بِشَرٍّ مُبْرَمِ

مِنْهُمْ، فَلَمْ أَحْقِدْ وَ لَا لَمْ أَنْقِمِ الشَّامُ تَنْزِفُ وَالدِّمَاءُ على الثَّرَى

خَادَعَتْ عَيْنِي مِنْ قَذَىً فِي لَفْتَةٍ فَنَسِيتُ بَيْتِي وَ الجِرَاحَ بِمِعْصَمِي

□□

# متى تعود المرايا من حطامها

□ سليمان يوسف

على شفاف قوس قزح الصباح

سافر الصوت الذي يسكن داخلي

قال لي: سألتقيكَ عند منعطف غوايتي

وحين مر موكب الثلج – نامت عصافير وقتي

كيف لي أن أبصرَ مفتاح الضوء في عتمة السفح

وبأن الذي أباح سري،

مات تحت ظل شجر الشوك العنيد

لم يَجُلْ في خاطري بأن الورد يبكي....؟

لم يجل في خاطري بأن غيم الصيف يمطر...؟

ها... أنا أرى صورتي في كل المرايا

أحلِّق بها في سماء لا تعرف النوم

كلُّ أحصنتي في ساحة الميدان

تسابق ريح الجهات في عنادٍ جميل

ها أنتَ يا صديقي تلامسُ أصابع النجوم

تحاور وقتكَ على رصيف مقهى قديم

روحك الآن تتشكَّل من نفخ الضوء والهواء.

كم مرةً عدتَ من موتك يا سيدي؟!..

* شاعر من سورية.

كم مرةً ولدتَ تحت سعف النخيل؟!..
كنت تصرخ مثل (بوذا) في معبد
ولادته..
هي الأرض ترتجُ في كل أنحائها
كأنها سرير طفل هزته آلهة الريح.
ها أنتَ تمزق المكان في داخله كي/ لا
تموت /
زواياه تتعالقُ كأنها هضاب العشق
/ لأودية السفوح /
أقول: كم أضعنا من الذكريات حين
رحلتْ ملامحنا
من ينام الآن على أحلامه الأولى؟
تعلقنا بوهم الأساطير وأزمنة الخلود
تعلقنا بوهم السيف الذي انكسر
على جسدي.
لم أعد أرى صورتي في المرايا
فرَّ قلبي مثل حجل السفح باكراً
نام في حضن امرأةٍ جاءت مع سبايا
الحروب

كيف الأشياء ضاعت والهتاف
لم يعد نقياً كم كان....
نحن نغرقُ الآن في بحر التماسيح
الوديعة...
لا قاع نصل إليه، ولا مرجان نمسكه
بأيدينا...
يا ايها المأفونون في قبو الاختباء
وارتحال القمر
لا وقت لكم / كي تصعدوا إلى الهواء
ثانية...
لا حطب يدفئكم من برد الأيام والسنين
هذا زمانٌ ليس له سقفٌ أو حدود
يحمل الأمكنة والأشياء بلا يدين...
يغلُّ في صدى البوح حدّ التلاشي
وأنت يا صديقي لا تذهب بوهمك ثانيةً
صوّبْ بوصلة القلب واحملْ وردة حمراء
سافر إلى امرأة الغواية على جناح
الكلام

خذْ مكانك في حديقة عشقها
وانتظر قليلاً..
لم يحنْ وقتك بعد ياسيدي،
احملْ كأسك بين يديك وامشِ في الضباب
لا تجعل العصافير تبكي في الصباح
تيمم بدمع العين، قبل صلاتك الأولى
لا تنتظر مطر الغيم / فقد لا يجيء..
وهذي النجوم فقدت بريقها في النهار
هي تحبُّ الليل حين يرقد بصمته وحيداً
وانا كم جئت إليكَ بكلّ قامتي حافي
القدمين.
سألتك عن منفى العصافير
عن جندي مازال يحرث سنديانة الفيء الجميل
سألتكَ عن امرأة ما تزال ترضع طفلها تحت ضوء القمر
وعن خمارات المدن وعن (أبي نواس)
وحيدٌ انت في هذا المكان
تسابق ظلَّ الصنوبر تحت شمس هاطلة
أقول:
أيُّ الأمكنة فاوضتك على سرها علانيةً؟
وهل دفق الينابيع يغريك بالبقاء،
هل وصيتك أكلها داجنٌ في ليل
نومنا الطويل؟!
متى يوقظنا عتم الليل في هذا الشتاء
متى أنت يا سيدي تفيض صبحاً علينا
هذا نبضك في دمي، يراقص قلبي،
يوصلني إلى نبع السؤال والسواقي
كم جئتَ إلينا على صهوة البراق وحيداً
تهبط مثل صوت الرعد على فضاء صمتنا الطويل؟
يغرينا صوتكَ على صفيح النار والاشتعال
يجعلنا كدفق الماء على الصخور،
يمشي بنا إلى مدارات العشق في المدى،
من هنا يبدأ الكلام فينا
يسير على حبال الصوت مثل خيط البرق

هو الآن يلملم شتات أحلامه

يخبئها في محفظة أيامه من صدأ السنين

وها أنت تصحو يا سيدي على ضجيج هذا البحر

تجمع بين يديكَ رمل السواحل

تساكن صبحاً من النوارس البيضاء.

العصافير مرت فوق شجرة البلوط وارتحلت

لم تكن تعرف بالعاشقين تحت فم الظل والنعاس

مرت اللحظة مثل هروب النسيم في فجره

حينها أدركتُ سقف الأحلام في ذاكرتي

ومعنا انزلاق الأشياء إلى أمكنة الاختباء..

أقول:

متى تعود المرايا من حطامها / كي نلتقي/

وكيف لك يا سيدي أن تأخذني إلى الذين

لا أحبهم ..؟!

احملني إلى سمائك الأولى

دعني أنام على جناحي يمامة تطير

ها إني أمسك القمر الذي غاب

ها إني أكاد أنطح النجوم برأس البسيط

أريد النوم في حضن امرأة تشتهيني كلَّ الوقت

أريد للأشياء التي غادرتني أن تعود ثانيةً

إلى شرفتي ...

إلى أصص وردي

وذاكرتي التي صحتْ

من جديد..؟

□□

# عطش الروح

◻ أسعد الديري

لا أعلمْ

كيفَ قرأتْ هواجسَها ...

ووصاياها لا أعلمْ

كانتْ فوقَ السمّاعةِ تَنْقُرُ

كانتْ بأصابعِها تتكلّمْ ..!!

وقفَ الوقتُ ودارتْ أحلامي دورتَها

من أينَ أتيتِ ؟؟

وهلْ في الأرضِ ملائكةٌ ؟؟

تبحثُ عنْ رجلٍ

يكتبُ شعراً عنْ وطنٍ يتألّمْ ؟؟

من أينَ أتيتِ ؟؟

ومن أيِّ سماءٍ جئتِ ..؟؟

وأيِّ مؤامرةٍ حيكتْ ضدّكَ

كي تأتي إلى أرضٍ لا ترحَمْ

أتخيَّلُكِ الآنَ أمامي

زنبقةً في بستانٍ منسيّ

أو فرساً جامحةً

ترقصُ منْ ألمٍ

أو طيراً

يبسطُ في الظلِّ جناحيهِ

وينهضُ كالعنقاءِ من الموتِ

ويَصْرُخُ : لا .. لنْ أُهْزَمْ

أتخيلُكِ الآنَ أمامي

سوسنةً تتصدّى للريحِ

وتكتبُ فوقَ جبينِ الفجرِ
مزاميرَ قيامتِها
كي تُشفى من جرحٍ فيهِ القلبُ تحطّمْ
أتخيلُكِ الآنَ أمامي
باقةَ عطرٍ وبحيراتِ جنونٍ
أتخيلُكِ الآنَ تقولينَ: متى تتعلّمُ فنَّ الغوصِ بأعماقِ المرأةِ
يا امرأةً زرعتْ إيقاعَ كآبتِها في حَنْجَرةِ الوقتِ
فابكتْ .. وبَكَتْ حينَ الوقتُ تبسّمْ
ذبحتْني لغةُ الصمتِ
وهذا الخوفُ منَ المجهولِ
توسلتُ إليكِ بكلِّ لغاتِ الحبِّ
لأسمعَ حرفاً أو مفردةً واحدةً
كي يَكْبُرَ حبُكِ في قلبي
لكنْ لا جدوى
لا بأسَ إذنْ
سأعيدُ فصولَ حكايتِنا نحو بدايتِها
حين يجنُّ الليلُ ..
سأدعوكِ حبيبةَ قلبي
لتنامي في مجرى الروحِ
لكي أُحْصي أحلامَكِ .. حلماً .. حلماً
وعواطفَكِ المنسيّةَ
أدعوكِ حبيبةَ قلبي
لتنامي في أعمقِ أعماقِ شراييني
نامي فوق البحرِ
ليحملَ أمواجَ أنوثتِكِ الطاغيةِ إليّ
ونامي فوق المرآةِ
لتَهْطِلَ أمطارُ الفتنةِ فوقي
كي تروي عطشَ الروحِ
فقد سَئِمَتْ روحي من هذا البعدِ
وها أنذا أتساءلُ
كيف أضمدُ جرحَكِ في الغربةِ..؟؟
كيف أجففُ دمعَكِ ..؟؟
تكفيني خصلةُ شعرٍ منكِ
لكي أتذكّرَ ليلَ العشّاقِ
ويكفيني الوردُ الأبيضُ

فوق الخدّينِ
وتكفيني منكِ رسالةُ بوحٍ
أدفنُها في ذاكرتي
كي أهديكِ بنفسجةَ القلبِ
وأهديكِ ترانيمَ الروحِ
فروحي من أجلكِ
صارتْ في ظلِّ الوجعِ المرِّ
تنامُ وتحلمْ

غائبةٌ أنتِ وحاضرةٌ
وأنا ما بينَ غيابكِ - سيّدتي -
و حضوركِ أحملُ بحراً
من كلماتٍ، حينَ تجيئينَ
سأرميكِ بها
كي يقرأكِ الكونُ قصيدةَ شعرٍ
يا امرأةً
من يقرأ كلَّ تفاصيلِ مفاتنها لن يندمْ

***

سيّدتي
سأعيدُ فصولَ حكايتنا نحو بدايتها
اقتربي مني أكثر
هيّا اقتربي
كي أقرأ كلّ معانيكِ
فأنتِ مجازُ النصّ وذروتُه الأزليّةْ
أيتها الغامضةُ إلى حدِّ التأويلِ
الشفافةُ حينَ انزاحتْ لغتي عن تفسيرِ
دلالاتِ حضوركِ في
والآنَ سأهمسُ في أذنكِ :
حبّكِ قد صارَ لديَّ قضيّة
وأنا رجلٌ
يهوى الحريّة
يهوى أن يبدعَ وطناً يدعى:
"الإنسانيّة"

# المعـــاني رهـــن إصـــــــبعها

◘ حباب بدوي

ـ 1 ـ

لا تدفنوه

فإنه ولدي الوحيد!

أخشى عليه من التراب

وعتمة القبر البعيد...

أخشى عليه مرارة الحسرات

يشربها مع الصمت المسافر

في متاهات القريب

ونصل أحقاد البعيد!

أخشى عليه فلا تلوموا خشيتي

والعمر رهن يديه

تنتفضان في زرد القيود!

ـ 2 ـ

لي من شفاهك بسمة

لي من عيونك همسة

لي من ربيع ورودك الحمراء أغنية

وإني يا حبيبي

أعشق النغمات بين يديك

فانهض كي تعانق غصتي

حتى أصير قصيدة

عربية اللمحات

تشمخ في القوافي

والمعاني رهن إصبعها

إذا فاضت بساتين الكلام!

- 3 -

انهض لتثبت أن قلب الأم

يصدق

عندما تقع الشدائد

واشتعال حنينها قد يحرق الظلمات

أو قد يسمع الموتى

ويعتصر الغمام...

- 4 -

انهضْ فديتك

يا شغاف القلب

يا كل المنى

يا نجمة خفقت فدان لها

سواد الليل

وانسال الصباح

على ضفائر شعرها

يا سحر موسيقا

ونبض قصيدة

عبرتْ إلى بحر المعاني

والهوى ربانها

يا عمر كل العمر

يا فرح الزمان

ويا جرحي

الذي ما زال يسكن خاطري

رغم الزمان!

**.5.**

لا لن تموت

فإنّهم كذبوا

وناب الذئب

لم يأكل قميصك

غير أنك لم تزل تغفو هنالك

فاستفقْ

وانهضْ

ومدّ يديك

عانق أضلعي

وامسح جبيني

إنني أشتاق طهر يديك

يغمرني

وإني لن أصدق زعمهم

سأظلّ يا وطني

أرتّل ما يفيض به

اسمك المشوق في لغتي

وأعرف أنّ صبحك طالع

في عطر سوسنةٍ

وفي شدو الحمام...

□□

# إشراقات

□ رضوان السح

## تقصير

رمانا كسول الطّرف من نظرةٍ أسرى ومدّ لنا خمساً فصبّ لنا عشرا
وكم شاق كفّي أن تلامسَ كفّه! وكم حُسدت يمنايَ من أختها اليُسرى!
كأنّ يديْ في شهر صومٍ وأبصرتْ بشائرَ شوّالٍ، فصاحت: أيا بُشرى!
تلتْ (والضحى!) و(الإنشراح)، وقصَّرَتْ فما لامست (سدرا) و(سبحان من أسرى!)

## دليل القلب

أتاني عاذلي ويكى لما بي وشخّص علّتي وجلا مصابي
ولكن لم يطاوعْه فؤادي كأنّ حديثه وهم السراب
فلا أرضى سوى قلبي دليلاً لأنّ العقلَ يخطئ في الحساب

## غزل عذري

سـلمى لهـا في وصـلنا شـرطُ    وأنـا رضـيتُ، وراقـني الضـغطُ
نهـدان لـو شـاءا ردىً بـي قـدَّرا    ولقـد يُسـرُّ بخنقـه القـطُّ
ففـدوتُ مثـل السـندباد بعشـقها    أعلـو بمـوجٍ، ثـمَّ انحـطُّ
كـم واعـدتني قبلـةً مـن جيـدها!    والله! يـذكرُ وعـدَها القـرطُ
لكـنَّ وعـدَ الفاتنـاتِ كغيمـةٍ    في الصـيف يعقـب ظلَّهـا قحـطُ
إلا سـليمى إذ تخـلُّ بوعـدها    فلحـرف مـاء الوعـد، لـي نقـطُ
فتقـول: آتـي، ثـمَّ تنكـر قولَهـا    وتقـول: جئـتُ، وقولهـا مـطُّ
كيمـا يظـلُّ القلـبُ في خفقانـهِ    موجـاً لكـي يصـبو لـه الشـطُّ

## شفاء

مَرِضـنا فـداوانا طبيـبٌ مهـذَّبُ    غـزالٌ لـه في سُـلطة الحسْـنِ موكـبُ
فجـسَّ لنـا نبضـاً، وتمـتم رقيـةً    ازاح بهـا غيمـاً، فأشـرق كوكـب
لقـد كـان قلبي مـدنفاً قبـل سـاعةٍ    وهـا هـو يرعـى مثـل ظـبيٍ، ويلعـب

## حيرة

سـلكتُ طريقـاً لنيـل رضـاكَ    فكـان الطريـق إليـك طـويلا
فـإن كنـتَ أقـربَ منّـي إلـيَّ    فكيـف جعلـتَ اللقـا مسـتحيلا!

□□

# علـــى هـــامش الفوضــــــــى

◻ محمود نقشو

## أ. البئر:

الظلمة بئر ساحقةٌ،

والليل وساوسُ،

والمنفى شجرٌ تعلوه طيوف الخوف

وأشباح القلقِ

وأنـا بـين المتـواترِ والمتقطّـعِ مـن أخبـار

الأهلِ..

اقلبُ في أوراق مهابتهم،

وأغامر في فتح الموصود،

وشدِّ المُنطلَقِ

طلقات أردتني في الحالِ..

أُخَمِّنُ من عصر الإنهاكِ...

تخلّلها صوتٌ قال: الجمْ خيلكَ

واغرب في هذا الغسقِ

لا تبحث عمّا يقتلك الآن..

الأشْرَاكُ ستمحو جسدكَ..

فامكثْ حيث يريد الشيخُ

ولا تعبث بفصاحته حتّى لا يأخذه

الإبهام بعيداً..

في هذا النّسَقِ

خذ أرصفة الذكرى معكَ..

استَثْبِعْها بالنسيانِ،

وبين الغيمة والإدراكِ تسلّ

بموجات الإصرارِ،

وأبحرْ في هذا الغرقِ

اللحظة خائفةٌ،

وعليك بما أوتيت من الأنهار بلوغ

مدارات الأسرارِ،

وإنعاشَ الورقِ.

## ب. غبار قديم:

كلّ ما يمكن أن نرميه في الماء رميناهُ،

ولم يبق من الليلِ سوى بضع

استداراتٍ،

وكأسٍ لا يدارُ

تعب الدرب من التجوال بين القول والردّ،

وبين الضوء والظلّ،

ولم يبق شميمٌ في براري الوقت..

حتّى يقتفينا في الرؤى شيْخُ التمنّي

والعَرَارُ

لا همُ ازدادوا اقتراباً..

يوم سار القلب في إثر الندى يومين

في البرِّ،

ولا هم عقروا الناقة حبّاً باتباع

السيّد المكدورِ..

فامتدّ الحوارُ

ولدينا اليوم هذا النحتُ في صخرِ التمنّي،

ولدينا بضعةُ أيّام طِوالٍ،

وانتظارُ

ولدينا بضع راياتٍ ثقالٍ،

وجنود حُمّلتْ بالمستحيل الصِرْفِ،

والدرب غبارُ

كلّ شيءٍ ممكنٌ بعد اختتام العدّ

هذا،..

فليكنْ آخر عَدّدٍ

وليكُنْ آخر موتٍ في براري الوجد

والفوضى..

فبعض الثلج نارُ

## ج. الاختلاف:

ولنختلفْ..

فبوسْعِ هذا الدرب أن يَسَعَ القبائل

كلّها..

دون التفاتٍ للوراءْ

وبوسْعِ خيمتنا التجذّرُ في الرمالِ..

إذا شددنا الحبل أكثرَ،

واعتقدنا بالتشارك في الخباءْ

قد نلتقي في أكثر الأشياء أو في بعضها..

ظنّاً بأنّا نملك المعنى،

وقد نحتاج بعض الوقتِ..

كي نتبادل المُرتابَ من تلكَ

النصوصِ المومياءْ

هذا المُغايرُ لن يضيرَكَ لو أقامَ هناكَ خيمتَهُ،

وأنت أقمت خيمتَكَ..

المكانُ بطبْعِهِ قصبٌ تناثر في الفضاءْ

ويوسعنا إيقاف سطوته على حجر الطريق،

وجَمْعُ أوراق البقاءْ

ويوسعنا التلوين في أنحاء فُسْحَتِنا،

ووَضْعُ إشارة عند انعطاف الدربِ

هذا..

لو نشاءْ

تعني الإشارةُ تلكَ أنّا قد مررنا بالتفتُّحِ مرّةً،

وبأنّنا كنّا من المبنى..

على مرمى شتاءْ.

□□

القصة..

# ارتقاء باشكا يوريف

□ فيتالي مالكوف
□ ترجمة: عياد عيد

أخذ باشكا يوريف إجازته الدورية في نهاية الصيف، موقتاً إياها قبيل موسم التوت البري وأوائل الفطور. لقد أحبَّ باشكا التواجد في التايغا في فترة اختفاء البعوض والنمل والناموس، والشمس لم تفقد بعد قوتها الصيفية. ليس سيئاً، طبعاً، اصطحاب الأسرة إلى الجنوب أيضاً، إلى البحر الأسود أو بحر آزوف، لكن هذا التدبير لم يستتم في الأعوام الأخيرة لسبب من الأسباب، فهو لم ينجح في توفير النقود اللازمة للذهاب إلى البحر، خصوصاً بعد أن انتشر في البلاد العجز اللعين. لم يعرف أيٌّ من رجال المصنع بدقة ما الذي يعنيه هذا «العجز»، لكن أمراً وحيداً كان واضحاً للجميع وهو أن ضيراً قد وقع، وأن الحياة الآن سوف تكون أصعب، لذلك أجِّل الحلم بالجنوب الحار مرة أخرى إلى وقت لاحق...

بعد أن قدَّم باشكا زجاجة لرفاقه في المصنع احتفالاً بالإجازة، كما هو متبع، استفاق في الصباح وجسده في حال ضبابية متوقعة، متطلباً على الفور تناول قدح آخر «من أجل تصحيح وضعه»، لكن أمراً منع باشكا من النهوض في الحال والذهاب إلى الحانوت. استلقى في الفراش مقطباً بسبب من الألم في الرأس، وأطلق العنان لأفكاره عن المعنى العام للحياة العقلانية. علينا أن نقول إنه بات منذ بعض الوقت يشعر أكثر فأكثر بنقص لا يمكن تفسيره في سوية وجوده على الأرض، وكان يوريف يعاني من هذا الشعور على نحو أحد في حال الخمار خصوصاً، فحينذاك كان يخيل له وكأن حياته خالية من شيء ذي معنى، وعليه أن يغيرها باتجاه الأفضل بطريقة ما.

بدا كل شيء في حياة باشكا على ما يرام، ولم يكن يمتلك أي أسباب للقلق الروحي، فلديه عملٌ وزوجةٌ وابنةٌ محبوبتان وسيارة ورحلات صيد سمك للترفيه عن النفس... وإذا أمعن التفكير فإن ما أنجزه مع بلوغه الثلاثين لم يكن قليلاً. لكن لا، فقد راحت أفكار مراوغة تتسلل أحياناً إلى رأسه حارمة إياه السكينة...

أجبر نفسه على النهوض، وسار نحو المطبخ ليتذوق الكفاس[1] المنزلي، وبعد ذلك بدأ الوضوح ينفذ شيئاً فشيئاً إلى رأسه.

نطق باشكا الخلاصة بصوت مسموع: - حسناً، الإجازة معطاة للإنسان لكي يفرح بالحياة تحديداً. إنني أملك الحق في ذلك كاملاً.

كانت زوجته في العمل، وابنته في ضيافة الجد والجدة، لذلك في مقدور يوريف أن ينفذ نيته كاملة بلا معوقات، فارتدى القميص والبنطلون واقترب من المرآة المعلقة على الجدار في غرفة الدخول، وراح بضع دقائق يتمعن غير مسرور في انعكاس صورته المشوه من غير أن يرى فيه أي جاذبية بصرية، ثم تنهد وخرج من الشقة مصطحباً حقيبة الحاجيات القماشية...

* * *

رأى باشكا بلدته الأم سوكولينايا غورا غير فاتنة خصوصاً في هذا الصباح المشمس من يوم العمل الاثنين، فبدت الأبنيةُ «الخروتشوفية» المتقشرة وخماسيةُ الطبقات والممتدة على طول الشوارع الرئيسية أشبه بالمتشردين الرثين والبائسين، وكانت أنابيب التدفئة مفكوكة في بعض الأماكن وقد برزت منها ندف الألياف الزجاجية العازلة فصارت أشبه بالمعوقين، أما الأكواخ الخشبية الخاصة والشبيهة بالبراميل المائلة فكان منظرها مزرياً تماماً. كم سنة مرت من غير أن يهتم أحد بالبلدة، وكأنها صارت سقط متاع لا يحتاج إليه أحد! ويبدو أن العمدة الشاب والنشيط قد نسي وعوده بتجديد الأسفلت وبناء الساحات للأطفال و«نشر الجمال في كل مكان»...

عدد الناس في الشوارع كان قليلًا – جلهم أطفال من أعمار مختلفة يكملون التنزه في ما بقي من العطلة الصيفية، أما الراشدون فالقسم الأكبر منهم يكدح في المصنعين اللذين راحت مدخنتاهما تملآن السماء بالدخان بسخاء عند طرف البلدة. بدت مدخنة مصنع الإسمنت وكأنها تبذل جهوداً أكبر لافظة سحب الدخان الرمادي عالياً فوقها. لقد ظلت هذه المدخنة، بقدر ما يذكر باشكا ذاته، تلفظ الدخان من جوفها بلا انقطاع منذ كان صغيراً في السن ومن غير أن تعرف الراحة لا في النهار ولا في الليل. أنتج المصنع الإسمنت الضروري

[1] الكفاس شراب منعش معروف منذ القدم في روسيا يحضر من منقوع الجودار والشعير (المترجم).

جداً للبلاد الضخمة، وأمّن الفرصة لما يقل عن ألف من سكان البلدة ليكسبوا لقمة العيش، لكن المصيبة الوحيدة هي أن الكثيرين من أطفال عمال المصنع كانوا يولدون مرضى.

قام بالقرب من مصنع الإسمنت هذا مصنع للهياكل البيتونية، وكان باشكا يعمل فيه خلف آلة من آلات ورشة الإنتاج المساعدة. شغلت هذه الورشة في الأعوام التسعة الأخيرة أحد الأمكنة الرئيسية في حياته، فقد أتى إلى هنا بعد الجيش مباشرة، وتعرف في هذا المكان إلى ناتاشا زوجته لاحقاً، واكتسب أصدقاء جدداً من الجيل القديم نهل منهم الخبرة في العمل والحكمة العامة في الحياة، وهنا تحديداً أحس بإنسانيته وهو يرشم الهياكل على الآلة، وشعر بأنه مفيد للمجتمع، وحين كان يتناول الكحول مع أحد أصحابه من المصنع في نهاية أسبوع العمل أو احتفالاً بمناسبة مهمة، فإنه كان يرى ذلك سمة طبيعية من سمات وجوده.

وحدها زوجته كانت ترفض الاعتراف بمثل هذه السمة لسبب من الأسباب، ويبدو أنها بعقلها الأنثوي لم تستطع أن تستوعب ببساطة تعقيد بنية زوجها النفسية، فكانت تنشأ بينهما نتيجة لذلك خلافات أسرية كثيرة. لم يسمح باشكا، طبعاً، لنفسه قط بإطلاق العنان ليديه لأنه كان يرى مثل هذا التصرف غير لائق بالرجل، لكن الأمر كان يصل أحياناً إلى حد تكسير الأواني.

***

قام دكان إلياس شامسييف في تخشيبة قديمة جرتها إلى هنا الجرارات شتاءً على زحافات من جذوع الأشجار. ظهر في البلدة في الأعوام الأخيرة ما يقارب العشر من مثل هذه النقاط التجارية، وبيعت فيها أشياء كثيرة؛ ابتداءً من البيرة والكوكا كولا وانتهاء بالمناديل الورقية والقداحات. انتشرت موجة تيار الاستثمار العاصف حتى بلغت أطراف البلاد، ووجد في كل مكان أناس سرى في عروقهم هوى التجارة، ولم تبق سوكولينايا غورا طبعاً خارج السرب، إذ كان فيها أيضاً من يرغب في السير على الدرب اللزج، درب البيع والشراء...

حيا باشكا صاحب المكان والبائع المتمثلين في شخص واحد وهو يدخل التخشيبة: - مرحباً يا إلياس!

ارتسمت ابتسامة بشوشة على وجه شامسييف العريض وبارز العضلات وتتريّ المحتد: - مرحباً يا باشكا. ادخل وانتق ما تحتاج إليه. لدي مرتديلا طازجة ولحم من صدر الخنزير سيجعلك تلعق أصابعك، ولدي بيرة وفطائر. فطائر جيدة طهتها زوجتي.

نظر يوريف مهلاً إلى جوف الدكان: - وهل لديك فودكا؟

- لم لا؟ سنجدها كرمى للناس الجيدين – اختفى إلياس مدة قصيرة في غرفة تخزين صغيرة ثم عاد حاملاً زجاجة «فودكا الحنطة» - فودكا جيدة، إنني أشربها بنفسي.

- أعطني فطيرتين أيضاً. – عد باشكا المبلغ المطلوب.

- اسمع، لماذا تشرب نهاراً؟ ألست ذاهباً إلى المصنع؟

- لدي إجازة، لذلك أملك الحق في تناول الشراب.

وافقه إلياس: - الإجازة أمر جيد. هل ستسافر إلى مكان ما؟

لوّح باشكا بيده: - بأي نقود؟ تدرك بنفسك أن السفر إلى أي مكان يحتاج إلى الكثير من النقود. لكن لا بأس، سأرتاح على نحو غير سيئ. الطبيعة والجمال في كل مكان حولنا.

غمز شامسييف له بمكر: - حسناً، تعال إن احتجت إلى شيء.

ابتسم يوريف، وأخفى الفودكا وصرة الفطيرتين في الحقيبة.

- لم أرغب اليوم في الشراب، لكن أفكاراً متنوعة...

هز شامسييف رأسه: - أية أفكار؟ حالكم أيها الروس دائماً هكذا. تبحثون طوال الوقت عن مغزى ما... يجب أن تفكروا كيف تكسبون المزيد من النقود، وحينئذ لن يكون لديكم وقت للشرب.

تنهد يوريف: - الأمر أسهل عليك. أما أنا فبدأت أفكر بحياتنا...

نظر إليه إلياس بدهشة: - ما بها الحياة؟

- كيف ما بها؟ تعيسة حياتنا.

قطب شامسييف: - لماذا تتكلم هكذا؟ ما الذي لا يناسبك؟

- كل شيء. أنى نظرت لا ترى سوى الحماقات والسقطات. إننا لا ننجح في أن نحيا حياة صحيحة، وكما ينبغي. لا نحسن ذلك. بعضنا ينهب والآخرون يتصارعون على السلطة ولا وقت عند الجميع من أجل التفكير في الشعب.

- لماذا يجب التفكير في الشعب كله؟ الأفضل أن تفكر في نفسك، وزوجتك.

لوّح باشكا بيده: - الأمر سيان هنا، إن فكرت أم لم تفكر. يبدو أن الأفضل السفر إلى مكان ما للبحث عن الحياة الأفضل: إلى أوربا أو إلى مكان أبعد.

أشار إلياس بيديه إلى دكانه كله: - إيه، يمكن العيش عيشاً جيداً في كل مكان. ينبغي العمل، والعمل كثيراً. ليس لدي أي وقت للتفكر، وإلا لن أستطيع إنجاز شيء. عليّ شراء هذا، وشراء...

- وأنا؟ ألا أنحت الصخر في المصنع أيضاً؟ - نظر باشكا متجهماً إلى صاحب الدكان – لكنهم لا يدفعون إلا القليل، لا بل إنهم يؤخرون دفع الراتب أيضاً.

ضحك شامسييف ما جعل وجهه دائرياً تماماً: - عليك أن تعمل لنفسك. اترك المصنع واهتم بشؤونك، فما زلت شاباً ولديك ما يكفي من القوة.

قال يوريف ساهمًا: - لو كنت أعرف بماذا سأشتغل..

- إن بقيت تفكر هكذا فلن تخرج بنتيجة على الإطلاق.

- حسنًا، أنا ذاهب. أتمنى لك تجارة موفقة.

شد إلياس على يده: - اذهب يا باشكا، اذهب. إنني أقدرك، فأنت إنسان جيد، وإن احتجت إلى المساعدة فأخبرني، ولا تخجل.

- حسنًا، إن احتجت إلى شيء فسآتي إليك...

خرج باشكا من الدكان مستاءً من نفسه. لماذا عقد هذا الحديث؟ ليس إلياس، طبعاً، بالإنسان السيئ كما يبدو، لكنه مع ذلك من البياعين، وهذا معناه أنه من أولئك الذين لديهم المكسب هو الأهم. إنه الآن على الأرجح يسخر منه في حانوته وراء لوح البيع وهو يلتهم فطائره. أمثاله من مغتنمي الفرص يستطيعون، طبعاً، أن يعيشوا حياة لا بأس بها في كل مكان، ويتأقلمون سريعاً فيه. همهم البيع بثمن أغلى والشراء بثمن أرخص، وكانوا في الزمان السوفييتي يسمونهم مضاربين. وإن وقف هو، باشكا يوريف، خلف لوح البيع فسيفقد احترامه لذاته. لا تتوافق نفسه مع مثل هذا العمل حتى لو قتلوه، وهو ليس الوحيد هكذا. لكن ما العمل الآن؟ لنأخذ، مثلاً، سيريوجا سافيلييف عامل المخرطة في المصنع الذي يبدع من المعدن المعجزات على آلته. هل عليه أن يعيش حياة أسوأ من إلياس نفسه؟ أو نيقولاي ميخاليتش المعلم في المدرسة الذي ينبغي البحث عن أمثاله... لماذا لا يستحق الرفاهية والوفرة؟ وكم في البلدة من أمثاله أيضاً من الرجال المخلصين في عملهم والمحترمين؟ يدفعون القليل لهم جميعهم وأحياناً مع التأخير. هل ما عاد أحد يحتاج إليهم؟ أين يذهبون الآن؟ هل يذهبون لبيع الفطائر والفودكا من وراء لوح البيع؟

راح باشكا يتذكر كم من الروس غادر البلدة خلال الأعوام العشرة الأخيرة، فتبين له أنهم كثيرون، وهم لم يغادروها بسبب من الحياة الجيدة. إذا كانت الأجور في الشمال عالية وظروف المعيشة مقبولة في الزمان السوفييتي فإن الأوضاع صارت سيئة تماماً في ظل السلطة الحالية، التي يبدو أن لا وقت لديها للاهتمام بذلك. لكن بالمقابل ظهر الأذربيجانيون والقوقازيون المختلفون في البلدة، وأعدادهم تزداد كل سنة. عاد الياقوتيون للسكن هنا من جديد قادمين في أغلبهم من المناطق الزراعية، ومشترين الشقق المهجورة بأسعار رخيصة

ومقتربين من المدنية أكثر، وازداد عدد الوجوه الغريبة في الشوارع ازديادًا ملحوظًا، وهي ليست طيبة جداً في الغالب. لم تتغير البلدة نحو الأفضل، وكفوا تقريباً عن بناء الأبنية خماسية الطبقات فيها، وما عادت طرقاتها تخضع للصيانة منذ زمن، وباتت الحوادث المختلفة تقع أكثر، فما الذي سيحدث لاحقاً؟

شدد باشكا صاراً على أسنانه: - لا بأس، سيأتي زمان يتذكروننا فيه. وإن لم يتذكرونا فسنعيش من غيرهم. لن يرحل الجميع...

* * *

لم يلحظ وهو غارق في الأفكار كيف صار عند مدخل البار الوحيد في البلدة، والذي يأتي إليه أحياناً بحثاً عن المزيد من المرح. يبدو أن قدميه ساقتاه غريزياً إلى هنا، وإلى هذا المكان الذي يعرفه جيداً.

جلس على سلم البار السكير ليوخا المعروف في البلدة كلها، والمسن المنحدر منذ زمن بعيد إلى الدرك الأسفل من الحياة، والمحال على التقاعد بسبب من الإعاقة. ارتدى قميصاً رماديًا ممزقًا في عدد من الأماكن وبنطلوناً بنيًّا غطت البقع الوسخة ساقيه. بدا من وجه ليوخا الأحمر أنه قد نال وجبته من الكحول منذ الصباح.

تحرك السكير بفرح: - مرحبًا يا باشونيا. هل أتيت لتتلقى شيئًا من العلاج؟ في مقدوري أن أنضم إلى صحبتك.

كذب باشكا قائلًا: - لا، إنني أمر مروراً من هنا... علي أن أعرج على حميّ.

أطلق ليوخا زفرة ثقيلة: - أمر مؤسف. أقرضني إذًا خمسين روبلًا.

سأله يوريف ساهمًا: - ألم تمل من هدر الوقت هباء؟ كفى، فالقرن الحادي والعشرون قد أطل برأسه في الفناء.

جحظت عينا ليوخا: - ماذا؟

جلس يوريف على الدرجة قرب السكير، فقد صار فجأة ممتعاً له نفسه مناقشة مثل هذا الموضوع غير المعتاد.

- فكّر وحسب... نُعَدُّ أنا وإياك، والناس الآخرون جميعهم، قمة الارتقاء. أليس كذلك؟

فكر ليوخا: - أظن ذلك.

هز باشكا رأسه: - لا تظن، بل الأمر هكذا تحديداً. أنت شخص متخلف ما دمت تشك في ما هو واضح. والآن أجبني: لماذا ظلت الطبيعة مليوني عام تشذبنا وإياك؟ لأي غرض؟

شد ليوخا كتفيه.

- الشيطان وحده يعلم ذلك.

- كلا، شغّل دماغك. لماذا جعلتنا أناساً من القرود؟

- لا أعرف، لا أعرف. ما بك تكتم أنفاسي أنت وطبيعتك؟ الأفضل أن تقرضني خمسين روبلا.

ألاح باشكا بيده خائب الأمل.

- أحدثك عن الارتقاء، أما أنت... فعن الخمسين روبلاً... ألم تمل من العيش هكذا؟

مسد السكير رأسه الأشيب ونظر عاجزًا إلى يوريف.

- لكن العيش أسهل لي حين أكون سكراناً. أسكب في روحي البائسة هذه القذارة فيبدو كل شيء من حولي مفرحًا، وما إن أصحو حتى تبدأ تتسلل إلى رأسي شتى الأفكار المرعبة. إنها أفكار لا تحتمل، فأرغب في أن أهلك نفسي، ولذلك أخاف من أن أبقى صاحيًا مدة طويلة.

- حسنًا، أمسِكْ. – مد باشكا للسكير ورقة النقود المنشودة – أعرف أنك لن تعيدها أبداً.

ضرب ليوخا صدره بقبضته: - باشوك، إنك تعرفني!

- بيت القصيد في أنني أعرفك.

- عند أول راتب تقاعدي. أقسم.

اختفى ليوخا على عجل خلف باب البار، أما باشكا فشعر بضع ثوان بالحسد من السكير، لكنه خطا بحزم مبتعداً وهو يطور في ذهنه فكرته عن الارتقاء. ظهرت في رأسه أفكار غير معتادة، الواحدة منها أعجب من الأخرى، وكان يدهش لهذه الأفكار ويفرح لها. لم يفكر سابقاً في هذه الأمور على الإطلاق، ولم يكن ثمة مكان في حياته للمفاهيم المعقدة، ما عدا فترة الطفولة - إذا ما تذكر جيداً - وكانت تحت تأثير الدروس المدرسية والمعلمين. لكن كل شيء تغير الآن تغيراً شديداً، وصار العالم كله من حول باشكا يبدو في هيئة مغايرة، وكأنه قد تجدد في تصوره بعد أن امتلأ بسمات هامة وبمغزى أعمق، وقد تطلب هذا العالم الجديد أفعالاً حاسمة وانطلاقات ذات معنى.

إذا ما أردنا الصدق فإن يوريف قد ملَّ الخصام المتكرر مع زوجته التي لا تريد الاستكانة لعادته في الشرب، وقد أدرك أن ناتاشا محقة إلى حد كبير، وما من مفر من هذه الحقيقة.

فكر يوريف بصوت مسموع: - موافق، من المخجل أن يكون المرء عبداً لجسده، فنحن لا نعيش في العصر الحجري منذ زمن بعيد، وبتنا نطير إلى الفضاء، وحططنا على القمر... أما هنا فالفودكا، وها هو الماضي البدائي... – فكر بليوخا وشعر بغضب يغلي في داخله – المهم وضع مثل هكذا هدف نصب العينين. ثمة في هذه الدنيا أناس استغنوا عن صحبة هذه الأفعى الخضراء، فبماذا أنا أسوأ منهم؟ أستطيع فعل ذلك أيضاً.

راح يحصي في ذهنه الأشياء المولع بها – السيارة، وصيد السمك، والسفر إلى التايغا لقطاف التوت البري والعنبية... وهذه الهوايات المذكورة كلها ترافقت لزاماً في السابق مع تناول الكحول، وكانت لديه في المرآب دائماً زجاجة أو ربعية فودكا في أسوأ الأحوال، على سبيل الاحتياط، فصيد السمك برأس صاح ما كان بالإمكان تخيله عموماً. حتى التايغا نفسها كانت تهمس له «عليك بمائة غرام»، لذلك بدا لزاماً عليه هنا أن يبتكر شيئاً جديداً، فلا تلازمه الرغبة في الشراب.

سأل باشكا نفسه بنفسه: - كيف يمكن التطور في بلدتنا؟ - ثم راح يبحث متوتراً عن الإجابة عن سؤاله. – لو كان لدينا حديقة للحيوانات أو مركز فلكي كما في المدينة... فلماذا سأحتاج إلى تناول الشراب؟ كنت سأرتاح بأسلوب ثقافي وسأستمتع بحياتي. آه، لو كان لدينا مسارح وسيرك ومتاحف وشتى المعارض... ثمة الكثير من الأشياء المبتكرة من أجل تطور البشر العام. لكن أين هذا كله عندنا؟ إنه في موسكو أو في أسوأ الأحوال في إيكاتيرينبورغ، فماذا سنفعل نحن إذا كنا نعيش خلف سابع أرض؟ وكيف سنرتقي هنا؟

أدهشته فجأة الفكرة التي خطرت له ببساطتها. المكتبة! مكتبة البلدة ذاتها التي يسجل فيها كل تلميذ والتي ينساها دائما تقريباً كل إنسان بلغ سن الرشد.

خطا باشكا المنشرح بحيوية نحو طرف البلدة. ذكرته سكرة الأمس بنفسها من خلال الألم في الرأس، لكن يوريف سار قدمًا كازًّا على أسنانه نحو مستقبله الشخصي المشرق. لقد نضج في ذهنه مخطط مذهل لحياة جديدة بناءة لن يكون فيها مكان للسكر وقضاء الوقت خارج المنزل...

* * *

فاحت في المكتبة كما هو مفترض رائحة الورق ولاصق الكتب، وبرقت بمرح بالنظافة رفوف الكتب في الخزائن الممسوحة جيداً من الغبار بيد القيّمة المجتهدة على معبد الحكمة الصغير هذا. أما هي، الفتية والمتفتحة، فجلست في مكان عملها غارقة في القراءة كلياً. لم يشأ إقلاق لحظتها الحميمية هذه، لكن باشكا لم يكن ليسمح لنفسه بالخروج من هنا خالي الوفاض، لذلك سعل بأناقة لافتاً انتباه عاملة المكتبة الفتية إليه.

انقطعت عن شغلها المفيد للعقل وألقت نظرة مرتبكة إلى الزائر الذي قررت أنه قد وجد نفسه بالمصادفة هنا، على ما يبدو، إذ أخطأ في العنوان، وأنه سيغادر حالاً. لكن باشكا لم ينو الرحيل، وراح ينظر بفرح إلى أغلفة الكتب المبرقشة على الرفوف، فوضعت الفتاة مادة القراءة جانبًا حينئذ ونهضت وهي تبتسم مرحبة:

- العم باشا، أهذا أنت؟ هل يعقل أنك أتيت لتنتقي كتاباً؟ - سألته وهي ما زالت غير مصدقة بعد جدية نواياه.

الآن فقط عرف الفتاة، فرد عليها بابتسامة.

- ألست أوكسانكا؟ هاكم كيف تفتحت. صرت عروساً تماماً.

غضت الطرف مرتبكة، واكتسى خداها بالحمرة الكثيفة ما جعلها أشد جاذبية. تدلى شعرها الكستنائي الطويل أمواجاً جميلة على كتفيها وظهرها، فاتناً أنظار الرجال، أما خصرها النحيل فبدا وكأنه يطلب الاحتضان.

تنهد يوريف شاعراً حقاً بالأسف لوضعه العائلي، لكنه مع ذلك لم يسمح لمخيلته بالإمعان ولو قليلاً في الجراءة. لم يستطع أن يذهب أبعد من تحليق الأفكار، فقد كانت أوكسانا ابنة المعلم الأول في المصنع نيكولاي ستيبانوفيتش كوزنيتسوف المحترم من الجميع، والإساءة إليها بكلمة أو تصرف هي آخر ما يمكن الإقدام عليه.

- إذن فقد تخندقتِ هنا، بين الكتب؟

مررت الفتاة نظرة حزينة على الكتب: - حقا لقد تخندقت. لا بل يمكن القول إنني مدفونة بينها.

تحزر باشكا وقد أصيب بعدوى حزنها: - ألا يعجبك العمل؟

رفعت كتفيها وقد عقدت يديها على صدرها مستندة إلى خزانة الكتب الأخيرة: - كيف أشرح لك. إذا أردت الصدق فالمكان هنا موحش. ها أنت الزائر الثاني هذا اليوم، وفي أيام أخرى لا يأتي أحد إلى هنا إطلاقاً. قل من يقرأ الكتب الآن، فالجميع منشغلون بأعمالهم ولا وقت لديهم للقراءة. أشعر وكأن أحداً لا يحتاج إليّ. لماذا أجلس هنا؟ الراتب يثير الضحك، وأحياناً يتأخرون في الدفع. والخُطّاب هنا ليسوا كما ينبغي...

قطب باشكا حاجبيه الأسودين: - كيف هذا؟ لماذا ليسوا كما ينبغي؟

تقوست أوكسانا: - ألا تدرك ذلك حقاً؟ الخطاب في موسكو أو بطرسبورغ خطاب حقاً، أما هنا... فسكيرون من مصنعكم أو عمال في قطع الأشجار وحسب، وليس بينهم من يمكن اختياره. الشبان الطبيعيون يسافرون بعد المدرسة على الفور، كل إلى مكان ما، ولا يمكن اصطياد أحد الآن هنا. ينبغي علي أن أسافر أيضاً على الأرجح، وإلا فسأتعفن هنا.

تجهم باشكا، لكنه لم يستطع الاعتراض. كان الحق بكامله إلى جانب الفتاة، فجمالها لم ينضج من أجل الشبان المحليين. لكن روح يوريف لم تشأ أن تتقبل هذه الحقيقة المجحفة، وراحت تحتج وهي تعاني من الخيبة والأسى العظيم.

وافقها حاكاً الشعيرات البازغة على ذقنه: - نعم، فهذا أمر ليس بالحسن. لا نعيش حياة جذابة بالقدر الكافي كما في العواصم، لكننا نحن المذنبون إلى حد كبير إذا ما دققنا في الأمر، لأننا لا نحاول أن نغير أي شيء في حياتنا...

تنهدت قائلة: - كيف يمكن التغيير هنا؟ ما عاد أحد يهتم بذلك منذ زمن. الناس يعيشون كيفما اتفق. اعتادوا ذلك. كلا، سوف أرحل من هنا. أريد الذهاب إلى موسكو، فالحياة هناك ممتعة.

تلوى وجه يوريف من الحقيقة المرة الأخرى: - تقولين الصدق مرة أخرى. حسنًا، أتيت لأمر غير هذا. الأفضل أن تنتقي لي كتاباً كي أطور نفسي. يصدرون الآن الكثير من الأشياء الممتعة، حول شتى الظواهر والاكتشافات، فالعلم لا يقف في مكانه، وأريد أن أتحرك إلى الأمام.

- أوه، كم تحسن الصنع! لست كبعضهم... – انفصلت أوكسانا على عجل من مكانها وبدأت تسير مسرعة بين الخزانات. – لكنهم، لو تعلم، لا يرسلون إلينا أي شيء جديد، وكأنهم نسونا. لا يأتينا شيء حتى إن رحنا نبكي. كنت نفسي سأسعد بقراءة شيء ما عن علم النفس أو علم الأخلاق، لكن لا يوجد ولو كتاب واحد. الحمد لله، بقي شيء من المخزونات السوفييتية محفوظًا لدينا.

تسمرت الفتاة عند أحد الرفوف، ثم انتزعت بفرح كتابا بغلاف رمادي مهتلك من أحد الصفوف.

- هاك هذا، أظنه سيناسبك. صحيح أنه كتب منذ زمن طويل لكنه برأيي ما زال معاصراً حتى في أيامنا هذه. قرأته بنفسي العام الماضي وبقيت مدة طويلة تحت تأثير الانطباعات. أظن أن قراءته لن تضر أي إنسان.

اقتربت من يوريف ومدت له الكتاب.

- قسطنطين إدواردوفيتش تسيالكوفسكي. مستقبل الأرض والبشرية. بحث من الأبحاث العلمية الفلسفية للعالم الروسي العظيم.

فتح باشكا الكتاب وقرأ على الصفحة الأولى في الأسفل...

«كالوغا. غوبليت. سنة 1928».

نظر إلى هذه العبارة حابساً الأنفاس. لقد فاحت من كلمة غوبليت رائحة شيء ما قديم ومرعب، ويربط الحاضر على نحو غير مرئي بتلك الأيام حين كان في تلك البلاد ذات الاسم الغريب «إس – سه – سه – سر» يوجد «تشه كا»، وحصص غذائية، ومفوضيات وغولاغ مرعب[2].

سألته الفتاة وهي تنظر إليه بأمل والفرحة تغمرها: - هل ستأخذه؟

- طبعاً سآخذه. إنه ما أحتاج إليه تحديداً. شكراً. - أغلق باشكا الكتاب، ومسد غلافه الكرتوني شاعراً في أثناء ذلك باضطراب لا يمكن تفسيره.

- هل لديك بطاقة اشتراك في المكتبة؟

- كانت لدي سابقاً. كنت آتي إلى هنا كثيراً حين كنت في المدرسة. أجبرنا المعلمون على القراءة، أما الآن فلا وقت لذلك. العمل والأسرة والسيارة والمنزل الريفي... لقد نسيت متى قرأت آخر كتاب، حتى إنني أشعر بشيء من الخجل أمامك.

تنهدت أوكسانا: - نعم، التلاميذ الآن أيضاً هم أكثر من يأتون إلى هنا.

اتجه نظر يوريف بالمصادفة إلى إحدى المناضد في ركن للقراءة، فاقترب منه وجلس على الكرسي الخشبي غير المريح متذكراً الطفولة.

مرر باشكا يده على المنضدة متمعنا في الشقوق والكتابات التي خلفتها أقلام التلاميذ عليها: - أهو الأثاث السابق نفسه؟

كانت إحدى تلك الكتابات قد خطتها يده نفسه. «أوليا». حدث هذا في الصف السابع، حين فتنت لبه فتاة مشاكسة ذات اسم جميل هو أوليا، وخلفت بصمة عميقة في قلبه خلال عام كامل من حياته. تذكر أيضاً على نحو مفاجئ حلمه الذي ولد هنا تحديداً، وراء هذه المنضدة نفسها، حين قرأ «القبطانان»[3]، فقد شعر حينذاك برغبة جامحة في أن يصير دارساً

---

(2) غوبليت هي اختصار لاسم «قسم الأدب والنشر في المحافظة» - «إس – سه – سه – سر» اختصار لاسم «اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفييتية» (الاتحاد السوفييتي) - «تشه كا» اختصار لكلمة «لجان الطوارئ» وهي لجان أمنية أنشئت بعد الثورة البلشفية وتحولت فيما بعد إلى الـ كي جي بي. – نظام الحصص الغذائية هو نوع من التنظيم الغذائي اتبع في مرحلة ما يسمى «الشيوعية العسكرية» حيث كان الفلاحون ملزمين فيه بتسليم فائض انتاجهم من السلع للدولة بأسعار مثبتة. – الغولاغ هي معسكرات التأديب التي انتشرت في عهد ستالين (المترجم).

(3) «القبطانان» رواية مغامرات للكاتب السوفييتي بنيامين كافيرين كتبها بين عامي 1938 و1944 (المترجم).

من دارسي القطب الشمالي الخائضين بجسارة في جليد القارة القطبية. لكن هذا الحلم اختفى بعد ذلك بلا أثر مع مر السنين، ممسوحاً بالمشكلات الملحة والهموم التافهة.

تناهى إلى مسمعه صوت عاملة المكتبة وكأنه آت من مكان بعيد: - سأسجل لك بطاقة جديدة. مؤكد أن القديمة غير موجودة منذ زمن.

هز باشكا رأسه موافقاً وهو ينهض حزيناً من وراء المنضدة: - سجليها. سوف أتردد منذ الآن إلى هنا كثيراً...

* * *

غادر باشكا المكتبة في مزاج سيئ وهو يفكر بكل ما قالته أوكسانا. شعر على نحو ما بالأسى على بلدته الأم التي لم يكن فيها مكان يستريح فيه الشباب استراحة ثقافية جيدة، ما عدا الذهاب إلى الديسكو في النادي أو شرب الفودكا. مفهوم أن الأمر لا يمكن على الإطلاق أن يقارن بإغراء المدينة الكبرى، فهناك، في المدينة الكبرى، تنوع كبير جداً في المتع الروحية متاح لأي شاب يعيش حياة نشيطة.

انعطف نحو ضفة «لينا» العالية وشديدة الانحدار كي يهدئ نفسه بالنظر من هناك إلى الرحاب المائية الشاسعة لنهر الشمال العظيم هذا. استرخى بعد أن جلس على جلمود مسطح عند حافة الجرف مباشرة، وشعر بوهن لذيذ في نفسه بسبب من روعة النهر المنكشفة من الأعلى. تجلت من حوله بعيداً الألسنة الرملية الأقرب والجزر البعيدة المغطاة بالأرجوان. ترامى مجرى النهر على امتداد ثلاثة كيلومترات كاملة، وكانت الضفة المقابلة تكاد لا ترى في البعيد، أما أبعد منها فلاحت أمواج الروابي الحراجية الخضر. لم يرغب على الإطلاق في انتزاع ناظريه عن مثل هذا الكمال الطبيعي الذي لم يكن بإمكان المرء أن لا يبتهج للحياة وهو يعرف أن في مقدوره رؤيته كل يوم وكل ساعة، وأن هذا كله كان هنا منذ ألف سنة خلت وسيبقى القدر نفسه من الزمن.

اشتعلت في رأس باشكا مخيلة جامحة مولدة الأحدوثات والصور الساطعة والممكنة كلها. شرع يرى بوضوح قطعان الماموث ووحيدات القرن المكسوة بالصوف وهي تتهادى بوقار على امتداد الضفة، ومن خلفها تتسلل دببة الكهوف والصيادون حاملين الرماح والسهام، والشامانات[4] وهم يرقصون حول النار وغير ذلك كثير. شعر بسبب من هذه الرؤى التي انهمرت عليه بشيء يضطرب في صدره ويضج كما حدث له تماماً عند أول لقاء بناتاشا.

---

[4] شامان – اسم علم مذكر مغولي، وهو رجل الدين عندهم وواعظهم وكاهنهم. وهو يُحسن السحر والكهانة. (المترجم)

فتح يوريف كتاب المكتبة كيفما اتفق مستسلماً لاندفاعة غير مفهومة، وقرأ فيه الجملة التي صادفته.

«سوف نضطر إلى تنظيم الأرض والكواكب الأخرى كي لا تكون مصدراً لألم الذرات التي تحيا في المخلوقات غير المكتملة».

هز ما قرأه باشكا عقله بوضوحه البسيط وفي الوقت نفسه بعمق فكرة العالم العظيم وفيلسوف الفضاء الكوني.

هتف يوريف المذهول: - هاكم أين تكمن الحقيقة المحزنة. جميعنا مخلوقات غير مكتملة تائهة في تطورها. بمن فيهم أنا أيضاً... من هنا تنبع مصائبنا وخصوماتنا...

كرر جملة تسيالكوفسكي العبقري في ذهنه مرة أخرى وأحس كيف بدأ يتبلل بالعرق جبينه الذي راحت تحدث تحت علبته الجمجمية عمليات فكرية لا تصدق.

- لكن ما كتبه ليس صحيحاً تماماً. نعم هذا هو الواقع...

تلفت باشكا حوله شاعراً برغبة عاصفة في أن يشارك إنساناً ما حدسه الهائل، لكنه لم يجد أحداً قربه في هذه اللحظة الهامة، وكأن الأمر يحدث نكاية به.

- ليس الكوكب ما ينبغي تنظيمه، بل نحن. فنحن الذين نعيش في الفوضى وليست الطبيعة الأرضية. ففيها يسود نظام هو الأكثر أنموذجية، وكل شيء فيها مدروس حتى أدق الأشياء.

استيقظ في داخل باشكا يوريف إنسان جديد غير معروف له، وقادر على إبداع عظام الأمور، وبحضور هذا الإنسان شعر بشيء من الخوف.

زفر الهواء من جوفه مصحوباً بالضجيج أملاً في أن يطير هذا... الآخر خارجاً مع الهواء من داخله: - هاك أين أوصلتك القراءة. لماذا كان علي أن آخذ هذا الكتاب؟

راح باشكا يتفحص الكتاب بنظره متخوفاً.

- عملت مرتاح البال وراء الآلة مبرشماً الهياكل، فما الذي حصل الآن؟ هاكم الحال... كلا، أردت طبعاً أن أغير الحياة، لكن أن يتم التغيير هكذا فوراً؟!

رأى من جديد مداخن المعمل والدخان يتصاعد منها فهز رأسه بحزن.

- ها هي الفوضى الحقيقية. هذا ما نبنيه في كل مكان. نشتغل بشتى التفاهات ولا نفهم الأمر الرئيسي...

***

عرج في الطريق إلى المنزل على محل بيع الغذائيات القائم في مبنى خشبي قديم ثنائي الطبقات ويفترض أنه يتذكر بلا شك البلدة في شبابها وفي أعوام التحليقات الأولى إلى الفضاء. صحيح أن المكان لم يكن يحتوي على وفرة في السلع كما في الحوانيت التجارية الجديدة، لكن البائعة العمة زويا كانت دائما سعيدة بالمشترين الدائمين من محلها، وكانت تجد الكلمات الطيبة لكل فرد منهم.

حياها باشكا وهو يدخل المحل: - نهارك سعيد أيتها العمة زويا.

- مرحباً يا باشا. هل أنت في الوردية الثانية اليوم؟

ابتسمت ببشاشة ليوريف ممتلئة النهدين وحمراء الخدين.

- كلا، إنني في اليوم الأول من الإجازة.

- الإجازة أمر جيد. أرى أنك صاح.

- نعم، صاح. من غير الجائز اجتراع الفودكا طوال الوقت. قررت أن أبدأ العيش بأسلوب جديد، وفاقاً لتسيالكوفسكي. هل تعرفينه؟

- أليس هذا الذي كان طبيباً؟

ضحك باشكا: - لا، لم يكن طبيباً.

تحفزت العمة زويا.

- فمن كان إذاً؟

- كان عالماً ومفكراً. حلم كيف سيعيش الناس عيشة بناءة وعقلانية.

هزت البائعة رأسها.

- أوه لا ينقصني سوى أمثال هؤلاء المفكرين والحالمين. لا يأتينا الضرر إلا منهم. سرعان ما لن تجد من يقف وراء الآلة. بعضهم يفكرون فقط كيف يقتنصون النقود من الآخرين، والآخرون لا يفعلون شيئاً على الإطلاق، يجلسون ويحلمون بالسعادة الشاملة. كم من الناس ماتوا جوعاً في الثلاثينيات أو أعدموا بالرصاص بسبب من هؤلاء الحالمين.

قاطعها باشكا: - لا تخلطي الأشياء بعضها ببعض يا عمة زويا. لم يكن هؤلاء حالمين كالآخرين. تسيالكوفسكي.. – راح يوريف يفكر منتقياً الكلمات المناسبة. – لقد أراد... أن يعيش الناس حقاً بود وسعادة على كوكبهم المجهز. لقد حلم بأن يصير الفضاء حضناً لنا كما الأرض. هذا ليس بالأمر البسيط أيتها العمة زويا. كان لدى هذا الشخص مقاربة علمية هنا.

تنهدت البائعة: - آه يا باشا، لا أعلم حقاً. إنك تقرأ أشياء حكيمة. لدي هنا ما يكفيني من الهموم من غير هؤلاء العلماء. عن أي فضاء تتحدث... وما الذي نسيتّه فيه؟ لو بالإمكان فهم شيء في هذا الأمر – ألاحت بيدها – الأفضل أن تقول لي ما الذي كنت تريد شراءه.

- أعطني كيساً من السكاكر وقطعتين من الجبن والسمك الأبيض المثلج وليكن كبيراً.

قرظته العمة زويا مرة أخرى: - أحسنت. لست كابني كولكا. شرب منذ الصباح ليتخلص من الخمار وذهب إلى المصنع، ومساء سيعود مرة أخرى ليزحف على حاجبيه. أتشاجر مع هذا المتجبر كل يوم بلا فائدة. ما إن انفصل عن غالكا حتى صار يشرب بلا اعتدال. أقول له، انتبه يا ابني، إنك تهلك نفسك بهذه القذارة، وسيطردونك من العمل، أما هو فليس لديه سوى الوعود. بات الأمر يصل إلى حد العراك بينه وبين أبيه.

أصاب الحزن باشكا وهو يستمع إلى حديثها عن كولكا الذي كان يصغره بعام واحد.

أجهشت العمة زويا: - يا لمصيبتي. كم من الناس أهلكهم هذا الأمر.

- نعم، أهلك الكثيرين. - وافقها يوريف متذكراً حادثة جرت الشتاء قبل الماضي حين قضى ثلاثة رجال من البلدة متسممين دفعة واحدة في الكراج. لقد عرف الثلاثة حق المعرفة، لم يكونوا رجالاً سيئين، وخلفوا جميعهم أسراً وراءهم – حسناً يا عمة زويا، سأذهب. سأحضّر على العشاء سمكا أبيض مشوياً هدية لزوجتي وابنتي.

- اذهب، والله معك...

* * *

حين أخرج المشتريات اكتشف في قعر الكيس على نحو مفاجئ زجاجة الفودكا التي اشتراها من شامسييف.

ارتبك وهو يصغي إلى مشاعره: - يا للهول، لقد نسيت أمرك.

راحت تشتد الرغبة في نزع السدادة واجتراع جرعة، وثارت في رأسه شكوك ثقيلة.

أطلق باشكا زفرة ماحقة: - هاكم كم استعصت فينا هذه العادة. علقنا بها يا قسطنطين إدواردوفيتش، آه، كم علقنا.

شعر يوريف من جديد بالحزن على بلدته الأم التي ولد فيها وترعرع، والتي تترعرع فيها الآن ابنته تانيوشكا. بلدة صناعية صغيرة تائهة في التايغا السيبيرية التي لا حدود لها، في

أقصى أطراف روسيا. كل شيء فيها كان عزيزاً على باشكا – كل فناء وكل إنسان بأصغر آماله.

عاش هنا أقرباؤه وأصدقاؤه الذين فرح معهم وترح، وسافر إلى الغابة أو إلى صيد السمك، والذين شرب معهم الكثير من الفودكا حالماً بالمستقبل المشرق. لقد أدرك فجأة بوضوح أنه إذا ما حُرم في لحظة من اللحظات من جمال الطبيعة المحيط بسوكولينايا غورا فإنه سيصير على الأرجح أتعس إنسان في العالم. إذا انتُزعت منه ضفاف «لينا» شديدة الانحدار وألسنتها الرملية وأشجار التايغا التي كسرتها الرياح والضباب الكثيف خلف المستنقعات فلن يكون ثمة حياة لديه. أين يذهب بليالي حزيران البيض والشتاءات الشمالية وزمهريرها القارس؟ وعموماً... كلا، فالرحيل من هنا يعني خيانة هذا كله، وباشكا لم يكن خائناً قط.

استولت الكآبة على روحه بسبب من هذه الأفكار المضنية كلها حتى بات التماسك أكثر من ذلك لا يحتمل إطلاقاً. عاد باشكا حاملاً الزجاجة إلى المرآة في غرفة الدخول ونظر إلى صورته فيها.

- صرت في الثلاثين من عمري تقريباً فمن أكون في هذه الحياة؟ ما الغاية التي أعيش من أجلها على الأرض؟

استجابت صورته على نحو غريب لهذه الكلمات. راحت تبدل فجأة باطراد خطوطها وكأنها ترغب في إنجاز نوع من الارتقاء الخاص بها. ثم رأى باشكا مرعوبًا كيف نجحت صورته في إنجاز ذلك – راحت تنظر إليه سحنة قرد حقيقية سكن في عينيها سؤال أخرس. خيل أن شبيه الإنسان المجهول هذا يدرس وجه باشكا الموجود في الجانب الآخر من المرآة ويحاول أن يفهم من يكون. ثم بدأ يحدث هناك، في المرآة، ما لا يمكن أن يحدث على الإطلاق.

رأى أول الأمر قطيعاً من القردة الشبيهة بالإنسان، عرف في أحدها... نفسه. راحت القردة تأكل بسلام ثمار إحدى الشجرات الأثرية، ونادراً ما كانت تتبادل فيما بينها الأصوات الصادرة من حناجرها. تردد على نحو مفاجئ بين أدغال الغابة زئير رهيب، وفي اللحظة التالية قفز إلى المرج وحش هائل بأنياب كالسيف وانقض على باشكا المتثائب...

زعق وهو يقفز مرتداً عن المرآة، لكنه عاد مرة أخرى ليشغل مكانه السابق شاعراً برغبة غير محددة في أن يشاهد التتمة. وها هي تتوالى!

راح باشكا الآن يدرس بنجاح أدوات العمل البدائية – العصا الحفارة والحجر المسنون من طرفيه والمفيد في تقطيع جثث الحيوانات المقتولة. شعر بتعطش عظيم لمعرفة العالم ورغبة لا

حدود لها في تطوير ذاته. أراد أن يكون أقوى وأذكى من أبناء قبيلته كثيفيّ الشعر. ما عادت الآن تنطلق من حنجرته أصوات متفرقة غير مترابطة، بل هتافات بينة تمتاز بنبرتها ومجموع مقاطعها اللفظية. سار باشكا واثقاً على درب امتلاك العقل، وكان هذا ممتازاً...

تابعت المرآة المدهشة بثها. في المرحلة التالية من الارتقاء صار باشكا يشبه الإنسان كثيراً بمظهره وأحب التفكير بكل ما يحيط به. استغل الفأس الحجرية والعصا، وتعلم تدفئة الكهوف بجلود الحيوانات المقتولة وراح يرسم على الجدران بقطع الكلس.

حدثت لاحقاً قفزة أخرى في التطور. تحول باشكا إلى قيصر حقيقي على الطبيعة، ولم تعد تخيفه الوحوش المفترسة المرعبة. بنى مع أبناء قبيلته الأكواخ واصطاد فيلة الماموث مستخدماً الرمح والمقلاع، ودجن الكلب وتعلم إيقاد النار. كان ذلك قمة الارتقاء الحقيقي! واجه باشكا بشجاعة العصر الجليدي متلفعاً بجلد الغزال الذي قتله، وكانت إلى جانبه امرأة جميلة تنتظر قريباً طفلاً...

لم يكن درب التحول إلى الإنسان المعاصر سهلاً، فقد امتد عبر الحروب والكوارث الطبيعية وجائحات الأمراض المرعبة والهجرات الطويلة عبر قارات بأكملها. وها هو قد اكتمل أخيراً. نظر باشكا يوريف، قمة ارتقاء جنس الحيوان العاقل، إلى نفسه من عالم ما وراء المرآة الغريب وابتسم ظافراً:

- يا للعجب، - وهذا ما استطاع قوله وقد أذهله كل ما رآه وعاشه.

هز رأسه محرراً إياه من الرؤى، وهدأت الصورة في المرآة واكتسبت خطوطها الأصلية المعتادة. حتى الأشياء المحيطة به صارت أيضاً الآن كما كانت في السابق – الدهليز والخزانة مع مشاجب الملابس، وباب الدخول وخزانة الأحذية. كانت تجري وسط هذه الأشياء كلها الحياة اليومية الاعتيادية التي لم يكن ثمة أي مهرب منها...

* * *

هسّ السمك الأبيض بمرح في المقلاة، وقد ملأت رائحته الشهية الشقة كلها. بقي حتى قدوم زوجته من العمل أقل من ساعة.

راح باشكا يسبر بعناد أغوار حكمة العالم السوفييتي من كالوغا بعد أن غلا لنفسه الشاي السيلاني المركز، وجلس على نحو مريح في الأريكة قرب منضدة المجلات. بدأت تتكشف في ذهن يوريف شيئاً فشيئاً، وصفحة بعد صفحة، اللوحة الهائلة لإعادة تنظيم الأرض، وقد ملأت هذه اللوحة حقاً روحه بجرأة الفكرة وأثارت في رأسه أفكاراً لم يسبق له أن اختبرها جعلته يفقد اتزانه. أعاد باشكا قراءة مقاطع أعجبته وصعبة على الفهم، ساعياً

إلى الغوص إلى المعنى الأعمق للنص. لقد حاول أن يرسم في مخيلته كل ما كتب عنه تسيالكوفسكي، وجعله سراب المستقبل غير المعقول هذا يشعر بالغبطة الداخلية.

تمتم باشكا قائلاً: - ها هو ما ينبغي أن نسعى إليه. المجتمع العقلاني الذي لا مكان فيه للفائض المادي، والذي ينفذ فيه الجميع تنفيذا صارما وظائفهم المحددة...

وضع يوريف جانبا الكتاب المذهل وراح يفكر بالاستنتاج الذي وصل إليه من الجوانب كلها.

- ينتج أن إنسان العمل والعلم هو قمة الارتقاء. نعم، هكذا هي الحال، وهذا أمر بسيط ومفهوم...

اتجهت أفكاره على نحو مفاجئ نحو زوجته وابنه، فامتلأت روحه بنور أكبر وباتت أرحب. أراد أن يراهما معاً سريعاً، وأن يعانقهما ويضمهما إليه ضماً قوياً. تذكر تانيوشكا حين كانت في سن الرضاعة، وتذكر كيف كانت تنظر بدهشة بعينيها الزرقاوين إلى والديها وإلى كل ما يحدث من حولها...

اقترب يوم الإجازة الأول من نهايته المسائية الطبيعية، حاملاً معه إلى مجاهل الغد الاكتشافات والهموم كلها، وانتصبت زجاجة الفودكا التي لم تفتح على الرغم من كل شيء على الصوان، وسعى باشكا جهده كي لا يفكر بها. لأنه كان قد بدأ يتوق بشدة إلى حياة جديدة هادئة يستحقها بلا شك أي إنسان محب للعمل...

□□

القصة..

# الضجيج

◘ علي أحمد العبد الله

انتصف النهار، وما هدأت ضجة المكان، بل تجاوزت الساحة إلى الشارع، فطغت على ضجيجه حتى لم يعد يسمع أبواق السيارات التي تعبر فوقه. لم يكن هذا الضجيج دائم الحضور؛ وإنما ينفرد به يوم الخميس دون أيام الأسبوع، فهو موعد توزيع معونات الهلال الأحمر على مهجّري الداخل.

لم تكن القبعة التي أجبرتني زوجتي على ارتدائها وهي تدفعني خارج بقايا البيت الذي أسكنه عديمة النفع، فقد كانت الشمس تصب جام غضبها فوق رؤوس الجميع، لكن - القبعة - لم تفلح في منع جسدي من التعرق لدرجة التصقت ملابسي بظهري وأنا أنتظر مع غيري بضع كيلوات من الأرز والسكر والبرغل وعبوتين من زيت عباد الشمس.

كان المكلف بإعداد قوائم الحضور قد دوّن بيانات بطاقتي العائلية قبل مدة، وطمأنني وهو يربت على كتفي بإدراج اسمي ضمن القوائم عند استحقاق المعونة بعد ثلاثة أشهر، عند ذاك قلت له على الفور: إن المدة طويلة جداً وإن أسرتي قد تموت جوعاً إذا لم يغثنا الله برحمته.

حرك المكلف رأسه يميناً ويساراً عدة مرات، ثم مد إصبعيه وحرر ياقة قميصه عن عنقه التي التصقت بها من شدة التعرق، فبان بياض لون بشرته خلافاً لسمرة داكنة تكسي وجهه الذي كان كث اللحية والحاجبين، ثم نظر إلي وقال وهو يشير نحو المصطفين في رتل طويل : "مثلك مثل كل الناس!!" لويت عنقي إلى الوراء وما زلت واقفاً قبالته أقلب نظري في الوجوه المغبرة الكالحة، فبان غرقها بالبؤس والشقاء مثلي، وأدركت أيضاً أن المعونة مهما عظمت، فلن تسد رمق جوعهم، ولن تشبع نهمهم.

مضيت أنسحب برفق يكلل طريقي قهر واستسلام رغم حصولي على موعد لاستلام المعونة؛ الأمر الذي امتعضت أمي منه كثيراً، وقالت باستغراب: ثلاثة أشهر!! ثم طأطأت

رأسها باستكانة راضية بالأمر الواقع؛ أما صباح يوم الخميس فكانت تنظر إلى زوجتي تارة والـيّ تارةً بعينيها الصغيرتين وهي تدفعني من باب الشقة عينان يملؤهما الأمل ويحدوهما التفاؤل بغنيمة تسد رمق الجوع.

لم يكن خافياً عليّ نظرة العتب في عينيها لعدم استجابتي لطلبها بالمبادرة فوراً لتسجيل اسمي ضمن مستحقي المعونة منذ حطت أقدامنا مع كثيرين من المهجرين أرض العاصمة، لكنني تجاهلت هذه النظرة وكأنني أعيد ما قلته لها حينها: أنني أملك ما يسد رمقنا أشهراً وقد يكون غيرنا أحق منا بالمعونة ولم آبه وقتذاك بضحكة السخرية التي فاجأتني بها قائلةً: "عند عقد الرفوف يا طوزة منشوف" وهو مثل يطلق على المتأخر من الطيور عن الالتحاق بالسرب من بداية انطلاقه.

كنت أسير إلى التجمع وأنا أقنع نفسي بأن المثل لا يعنيني، لكنني كنت أجد في كلامها ما يقارب الحقيقة إن لم يكن هو الحقيقة نفسها، فلو أطعتها لكنت الآن على وشك استلام الدفعة الثانية من المعونة، لكن سرعان ما أخرجت نفسي من وطأة هذا الخاطر، ورحت أمد خطواتي نحو ساحة التوزيع خطوات مديدة كحلم العودة محملاً بما يجود الهلال الأحمر به عليّ.

أسير وصوتي يترامى بداخلي كصهيل حصان يعدو في المقدمة متقدماً على أقرانه بالرغم من أني كنت أجرُّ صندلاً بلاستيكياً برجلي تقطعت بعض أجزائه فأعاق خطواتي حتى غدت كخطوات عاجز لا يقوى على رفع رجله عن الأرض واخترقت التجمع المتراكم بفوضى عارمة لا يأبه الكل لرائحة العرق المنتشرة كالوباء.

لم تكن الضجة لتهدأ رغم الصراخ المتكرر للقائمين على الأمر حتى انبرى أحدهم يصرخ ويشتم ويهدد بوقف توزيع المؤونة إن لم يلتزم الجميع بالصمت. لم يذهب وعيده سدىً، فقد صمت الجميع ولم ينبس أحدهم ببنت شفة ما خلا أصوات الأطفال الذين لم يدركوا عواقب صراخهم.

ما أفظع هذا الموقف، كميدان حرب اندمجت الساحة مع أجساد هؤلاء المهجرين بعد توافدهم من كل صوب كائنات نخرها البؤس والجوع، فتخلت عما بقي لديها من ماء الوجه وهي تقف تنتظر سلة غذائية.

مع كل ذلك فقد خامرتني وثبة نصر غامرة وأنا أقف بدوري أنتظر وللهروب من وطأة ذلك رحت أبحث عن المكلف الذي دون اسمي لأقدم له شكري على تفضله بتدوينه لأستحق المعونة هذا اليوم، فلم ألمح له ظلاً يطوف بين المهجرين، ثم رحت أسأل عنه من يصل إليه صوتي وأنا أقف بدوري لكن عبثاً، فقد طغى الضجيج على تهافت امرأة على نافذة التوزيع

متخطية رتل النساء الطويل علّها تحظى بفرصة استلام المعونة متجاوزة غيرها من النساء الواقفات منذ الصباح يجاهدن للاقتراب من النافذة.

لم يكن على وجه المرأة الذي لفحته الشمس أن تستكين بسهولة بل سارعت وأخرجت زجاجة ماء وسكبتها فوق رأسها ووجها، فبان عدوانياً أكثر من ذي قبل وأظهرت استعداداً منقطع النظير للدخول في مشاجرة حامية إن لزم الأمر.

من مكان هادئ اندفعت شابة محذرة إياها من تخطي دور النساء اللواتي ينتظرن منذ الصباح، لكنها لم تلق تجاوباً عند ذاك اندفعت الشابة نحوها، فارتفعت الرؤوس والعيون نحوهما وقد دخلتا في مشاجرة حامية. وقد ضاعت كل جهود أحد الفتيان القائمين على التوزيع في فك اشتباكهما، فعاد منكفئاً إلى الخلف وتركهما تتابعان عراكهما؛ عراكاً لم أر شبيهه بين امرأتين؛ إذ انتزعت كل منهما خصلات شعر الثانية وإن كان للشابة النصيب الأكبر، لكن العراك استمر دون هوادة محاولة كل منهما النيل من الثانية بأقصى ما تستطيع.

لم تكن المرأة لتستكين ولم تلن بالرغم من تقدم سنها، بل قاومت ببسالة جندي لم يعد يملك ما يخسره ودافعت عن مكانها المتقدم مبرزة بطاقتها العائلية نحو النافذة بيد ومدافعة عن مركزها باليد الأخرى بكل طاقتها تاركة فرصة للشابة في نيل جولة أو أكثر مقابل تسليم بطاقتها العائلية لتختم ويُسلَّمَ صاحبها المعونة.

لم يكن الموكل بالتوزيع والذي تجاوز الستين عاماً وهو الممسك بنافذة التوزيع ليرضى بذلك، فسارع إلى جذبهما نحوه، والتقط بطاقة المرأة وطلب بطاقة الشابة وصرخ بهما أن اصمتا، وراح يدقق بياناتهما بدقة، ثم أمر لكل منهما بمعونة، ثم تطاول بجسده خارج النافذة يدفعهما ويقول: انصرفا!! .

كنت أتابع بعينين دامعتين نحيبهما وهما تضعانِ رأسيهما كل منهما على كتف الأخرى وراحتا في نحيب طويل بحرقة.

لأول مرة أجد نفسي أكتشف هذا العالم ومرارته!! أتساءل: ماذا أفعل هنا؟ وما الذي جاء بي إلى هذا المكان؟

لم يسعفني الوقت كثيراً في اجترار همومي؛ إذ دُفِعتُ كمن يُدفَعُ نحو يوم جديد، فوجدت نفسي أمام النافذة ولم أتذكر كيف مددت يدي نحو الرجل الستيني ببطاقتي العائلية، فالتقطها بخفة وراح يدقق بياناتها ويأمر العامل المكلف بمناولة المعونة كي يدفعها إلي دونما إبطاء.

شيء مرَّ كلمح البصر، كومضة ضوء عابرة، كغمضة جفن ساهرة لم أدرِ كيف ولم ومتى حصل ذلك؟ لكني عندما انتبهت كنت كالقابض على كنز اندفعت خارجاً منتصراً

مكللاً بالظفر بصندوق كرتوني أجهل محتواه وكيس من الأرز فوق كتفي؛ كما لم أنتبه للمتجمهرين فوق الدرابزين الحديدي للساحة كما لم أنتبه لتعليقاتهم التي توزعت بين حاسد وغيور، فقد أدركت أن الوقت ليس ملائماً للرد ولن أملك وسيلة أخرى سوى متابعة الاندفاع والتقدم خارجاً من ضجيج المكان.

في طريق عودتي ورغم ظفري بالغنيمة لم أوفر جهداً بالتنقل من حي لآخر مخافة أن أضبط متلبساً حاملاً معونة الهلال الأحمر؛ إلا أنني ضبطت قابضاً عليها أتمايل في مشيتي مترنحاً يميناً تارة ويساراً تارة أخرى حين تعثرت قدمي ببقايا جذوع شجرة معمرة أصابتها قذيفة فتشظت وتناثرت أغصانها وجذعها الضخم كأشلاء عملاق جريح، فهويت بما أحمل أرضاً وتحت نزعة لم أدرِ ما هي اعتدلت مسرعاً وأمسكت بالصندوق الكرتوني مجدداً، ثم اندفع أحد الشبان، فرمى بكيس الأرز فوق كتفي وانطلقت غير آبه بالعيون التي اتجهت نحوي.

وترامت عند وصولي إلى الشقة أصوات أطفالي كأشباح مبعثرة لم تلتفت لكيس الأرز فوق كتفي، بل راحوا بفضول يتفقدون محتويات الصندوق الكرتوني.

أمي التي راحت بعينيها الصغيرتين تنظر إلي بمودة وابتسامتها ترسم بريقاً من أمل إلى أن هبطت بنظرها قليلاً، فتغيرت ملامح وجهها الوديع وذهبت الابتسامة عن ثغرها العجوز، وجحظت عيناها بخوف. كنت أبحث معها حولي فيما غير ملامحها إلى أن أحسست بدفء سخي بين أصابع قدمي، فحولت نظري نحوه كان الدم النازف من ركبتي قد وصل إلى ما بين أصابعي، فاختلط ببقايا التراب المتراكم بينها. انزوى فمي بابتسامة انكسار، وراح الألم يتعاظم من الجرح جراء تعثري مستسلماً لأصوات دبيب الموت الذي يحصد الجميع في الخارج منتشراً فوق أرض الوطن موت لا يعرف هدنة حتى لدفن الضحايا، ليس ثمة من يجيب على كل من يتساءل، إلا ما سيحفظه الأطفال من ذبح وقتل وتشريد ودمار ونشيج أمي الطويل يملأ أرجاء البيت لا شاهد سواه.

□□

# حب على الهاتف!

◘ أكرم شريم

كان جهاز الهاتف أمامه يشعّ بالحب، كمثل نظرة الحبيب الساخنة التي تتوزع مشاعر تجري في الدماء وتروح تمرح على قسمات الوجه كلما سمع صوتها تريد أن تحدثه، فيراها وقتها كلها .. يراها من صوتها، حتى تصبح كل الحركات في جسمها، مثل عينيها تحب!.

ويتساءل في سره باستمرار، وهو مستلق على سريره، من أين تجيء إلى جهاز الهاتف هذه الحلاوة، حين تكون هي؟!.. إنه حب حقيقي إذن، وقد عاش في قلبه كل هذه السنين، ولا يزال ينمو وينتشر في أبهاء بيته وحياته ويبقى ماثلاً في ذهنه على الدوام، ويحرك السعادة في كل أنحائه وعلى الدوام أيضاً وفي كل أراجيح تفكيره!.

وتتحكم به صورة الماضي البعيد الآن، فقد عرفها صبية صغيرة وحلوة، وسارع وهو في العشرينات من عمره إلى أمه وكما هي العادة عندنا وفي بلادنا وحياتنا الأسرية المترابطة وحكى لها وبلغة القلب النابض بالحب كأنما ليحافظ على حياة صاحبه! ووافقت الأم وهي تنظر إليه بدهشة الأمومة المتعاطفة والحاضنة وكأنما لا تزال والفاقدة وهي تريد أن تفقد ومن دون أن تفقد؛ هذا الفقدان الذي تسعى إليه، فيصير له بيت وامرأة وأطفال، وتفقد وهي تحب أن تفقد ولكن من دون أن تفقد! وذهبت أمه إلى أمها ، واختلفت أمه مع أمها، وحدث الفقدان الكبير!.

وصارت الأيام والشهور تمر، والحب صار على الهاتف، وتمر بعدها السنوات وتمر، والحب ينمو على الهاتف، وتزوجت فصار الحب صداقة حب عزيزة وعلى الهاتف، وصارت

تحكي له كل ما يجري معها في بيت زوجها ، وعن أمه وأخوته وأخواته وقصص كل يوم وحوادثه ومشاعر كل يوم وأسبابها فكانت متزوجة وصداقة الحب مستمرة ، وصارت تشكل له وهي تحدثه وكأنه أمامها على كرسي الحديقة حيث كانا يلتقيان ، ويأتي معه بالسندويش أو الفواكه و الشراب المعلب وعبوة الماء الكبيرة ، وتحتفل الحديقة بهما عروسين متحابين دائماً حتى تزوجت وانتهت أعراس الحدائق وتحول الحب الصديق إلى الهاتف ، وكان أكثر ما يعجبها في هذا الإنسان والوجدان ، أنه لم يحاول مرة أن يمسها في أي مكان ولا حتى في زاوية المطعم الصغير وهما يعدّان اللحظات واللقيمات حتى تنتهي سنة الحب في هذه الوجبة ولا ينتهيان!.

واستمر الحرمان الكبير عندها بعد أن تزوجت حسب رغبة أهلها واستمر احترامه الكبير أيضاً لحياتها الزوجية إلى أن أنجبت وهنأها فرحاً وكأنها أنجبت له!. وصارت لقاءات الهاتف قليلة ولكنها عزيزة تعوض في دفئها وحلاوتها عن قلّتها وما يشوبها من حرج في هذا الحب بين أصدقاء الحب سابقاً وذلك الشيء البعيد بينهما وكأنه العشق الأخلاقي والمستحي، والهارب، ولكنه دائماً يعود!.

وانتشر في البلاد خبر كبير!.. فقد تزوج وكان عرسه ـ وكم أحبت ذلك ولا تعرف لماذا ، عرساً كبيراً وشهيراً وفي مكان كبير وشهير فقد حضره قوم كثيرون، وزملاء كبار وعلى مستوى البلاد ، ولكنه قال لها وقتها تمنيت لو استطيع أن أدعوك لأن كل من حولك سيسألونك من هذا ولماذا؟! فقالت لنفسها : أنا مدعوة ، وقد حضرتُ العرس وهي تمشي على الرصيف حول البناء العالي، والمضيء والمزدان بكل الألوان والأفراح ، وهو حتى الآن لا يعرف أنها حضرت عرسه!. ولماذا تقول له وتزعجه وهو يعرف أن عرسها كان الفقدان الكبير وعرسه كان الفقدان الأخير.. وتبدأ تسري في دمائها وكل وجدانها هذه العبارة الساخنة دائماً : كم هو محترم وكبير هذا الإنسان!.

وتصير تربي وبحرص وحب وما أحلى فرحها بما أنجبت وكم كان يفرحه ذلك أيضاً!. أما هو وقد صار في بيته زوجة وقد تستقبل صوتها في غيابه ، فيصير يحرص على تحديد الوقت ، وهو يعرف جيداً أنه لا يستطيع ذلك بشكل دائم وسليم .

وتمر سنوات طويلة وبطيئة ولا يلتقيان وكم يحبُّ لها أن ترتاح وهي تشكو له! وكم يحب أن يراها في صوتها أيضاً فينتقل إلى الهاتف الجوال، وهو يحترم بل يتحفظ من أية عبارة من عباراته السابقة حين كانت عازبة مثل: ضعي يدك على صدرك... أدخليها إليه.. ماذا يفعل وحده هذا الطري الرائع وكانت دائماً تقول له عبارتها الحاسمة : غيرّ المحطة!.

وكم من مرة مر على كل قطعة في جسدها قبل الزواجين وعلى الهاتف، وكم من مرة شعر بالدفء حين تكون دافئة في سريرها، وبردٌ حين تقول إنها تشعر بالبرد وعلى الهاتف، وكم أحب هذا الجوال الأمين حين استطاع أن ينقل إليها وهي في عملها هذا الحب المختزل!، ولكنه كان أضعف من الهاتف الأرضي على الرغم من كل ما يقال عن قدراته الخلوية والدولية، وماذا يهمه هو من كل هذه القدرات وهي تكاد لا تُسمعه من صوتها إلا هذه الكلمات السريعة في أثناء عملها في مدرستها؟! وماذا ستفيده كل تلك القدرات الخلوية والدولية إذا لم يسمعها حرة الرأي والمشاعر والصوت؟! وراحت السنوات تركض وتوفي زوجها وقدم لها التعازي في الهاتف ثم في الحديقة العامة إياها أكثر من عشرين مرة!. واختلف مع زوجته وانفصلا، وكم ساءها ذلك من أجل ولديه اللذين تعرفهما جيداً وتحبهما كثيراً وتتابع كل أخبارهما وهي لا تعرفهما!. وعادا أخيراً عازبين بأبناء ومستقلّين ولكن مع وجود الأبناء، فابنتها تشغل كل دنياها من حولها وتشغله ويتابع أخبارها وولداه وكل ما يلزم لهما ولحياتهما ودراستهما وهما عند أمهما من رعاية ودعم وحب قد أصبح الأهم في حياته، وهو ينتظرهما مساء كل خميس بفارغ الصبر بعد فراغه حتى يراهما، ويبقيان عنده ومعه في البيت حتى مساء الجمعة حيث يذهبان وتذهب معهما الأبوة السعيدة!.

ويعود الحب إلى الهاتف هذه المرة عودته الكبيرة والأخيرة والدائمة، فقد بقي وحيداً في بيته العازب وحياته العازبة وبقيت وحيدة وعازبة في بيتها الممتلئ حتى الرفوف وحواف السقف بابنتها الغالية والحلوة والوحيدة، والتي صارت تشغل حيزاً ظاهراً حتى في حوارات هذا الحب الكبير على الهاتف؛ ذلك أن اللقاءات صارت قليلة وصعبة التحقيق، فالأم معلمة وابنتها معها دائماً وحتى في المنزل وفي غرفة نومها، لا تستطيع استقبال الهاتف منه إلا إذا كانت ابنتها خارج المنزل تشتري أو تزور عند رفيقتها. ذلك أنها سألتها وتساءلت أمامها كثيراً: إذا ما جاء لها رجل محترم وتزوجته وهو يحب ابنتها ويراعيها .. هل تقبلين؟!. فتقول ابنتها ودائماً وبكلماتها المنزعجة والمتألمة، من هذا الذي يريد أن يسرق مني أمي؟!.. أين أذهب أنا؟!.. وماذا أفعل إذا أخذوا مني أمي؟!.

وكان هذا هو الحاجز النفسي الكبير الذي يوصد الباب دائماً في وجه هذا الزواج!.

ولكن الهاتف عاد ينطلق من عندها إليه، ويشعّ في أوقات خروج ابنتها، وهذه المرة بأصدق الحب بل والحاجة إلى هذا الحب. وعادت الحياة أخيراً إلى هذا الهاتف الأرضي.. هاتف الحب.. وبكل حرية وسعادة أيضاً، وها هو يستمر نحواً من ثلاثين سنة وسنوات أخرى تركض وراءها .

قالت له مرة وسكرٌ ضحكتها يذوب فيه: هذا الحب على الهاتف لا ينجب أولاداً، ولكن ينجب فواتير هاتف فصار يدفع عنها، فرجته ألا يفعل ولكنه استمر يدفع فاتورتها، وما أحلى هذه الفاتورة وكأنها ورقة من الألماس!. ورجته مرة أخرى فلم يفعل فزعلت وحينها توقف!.

وقال لها في أول لقاء لهما على الهاتف بعد ذلك: أرسلي لي علامة فأعرف أنك تريدين محادثتي فأهتف لك وذلك مثل صبايا هذا الزمان حين يردن أن يتحدثن مع الشباب دون أن يدفعن التكلفة، فرفضت لأنها لا تريد أن تثقل عليه وهي تعرف هموم الأب المالية عنده!.

وصار في مقدوره أخيراً، وكما في مقدورها وفي كل وقت تشاء أن تحب وتعشق، ويحب ويعشق بل ويلمس ويدخل يده في كل ما يشاء من أعضاء جسمها الطري الرائع وكله من المقوّر والمدوّر ولا تمانع أبداً.. بل أنها قد تساعده في نقل الإحساس بالحرارة والحركة وكما يريد، وهي تتلمس له جسمها كما يطلب ويشاء!.

ويستمر الهاتف يعمل في هذه الحياة، ويستمر يعيش معه وبه هذا الحب الحقيقي والكبير وعلى الهاتف !.

□□

القصة..

# جماعة الكهف

◻ يونس محمود يونس

رغم كثرة المآذن التي ترفع صيحاتنا نحو الأعالي، تعلمت من ابن خلدون كيف أبحث عن الحقائق المنسية في سراديب العصبيات المهملة. خاصة وأنّ الغزوات التي اجتاحت مدينتنا على مرّ العصور جعلتنا صبورين وهزليين، وفي كثير من الأحيان جهلاء بأصولنا، أما الرواة فقد سطروا عنا ألف نكتة وحكاية، تداولها الناس وأضافوا عليها إلى أن اشتهرت مدينتنا بموطن المجاذيب.

وفي حين كنت أحاول جمع هذا التاريخ معتمداً على الحكايات الأكثر شهرة في المدينة، فاجأتني حكاية لم يمض عليها أكثر من يوم واحد، وتقول الحكاية: إن جماعة من الذين انتفضوا على حاكم المدينة قتلوا طفلاً في العاشرة من عمره. ثم صوروه وأرسلوا صورته إلى كل فضائيات العالم متهمين رجال الحاكم بقتله، ولولا أمه التي شاهدتهم بعينيها لنجحت خطتهم.

هذا الحادث المفجع وضعني أمام عنوان جديد، وهو الغدر الذي لم يلق اهتماماً من أحد، علماً أنني سرعان ما صرفت الانتباه عنه بعد أن رأيت السيافة الذين كانوا حتى الأمس منسيين أو مختبئين، لا يعرفهم أحد ولا يذكرهم أحد، والفوضى التي أحدثتها سيوفهم الصدئة جعلتني ورفيقتي الذين يقيم معي غريبين وخائفين.

ثم مضت أيام ونحن نعتقد أن السيافة لن يتركانا على قيد الحياة، ولولا ضوء الشمس الذي تسلل إلى مخبئنا لما اتخذنا قراراً بمغادرة المدينة. فلما خرجنا من المخبأ سمعت رفيقي يتحدث عن الليالي والأوراق التي تركناها خلفنا، وفهمت من حديثه أنّ وجودنا في الشارع قد يشكل فرصة لنا إذا ما عرفنا كيف نبتعد عن أصحاب السيوف. ثم سمعته يتحدث عن نفوره من كل المقالات التي حاولت الإحاطة بهذه الظاهرة الغريبة آنذاك كان الشارع خالياً إلا من

آثار الخراب، فأخذت أفكر من دون أن أعير رفيقي وما كان يتفوه به أي اهتمام. لأنّ اهتمامي تركز في تلك اللحظات على السيافة جماعة الكهف الذين غابوا عن الأنظار ما يزيد على الألف عام، بعد ذلك خطر لي أن أفكر بصوت مسموع، فقلت مخاطباً رفيقي:

ـ أظن أنّ الكهف مجرد تعبير مجازي، ووجوده في القصة التاريخية يمكن النظر إليه انطلاقاً من دلالته الرمزية، لأنّ اختباء الناس أو عيشهم بخلاف ما يرغبون أمر ممكن من دون الحاجة إلى كشف، والدليل على ذلك هو هذا الحنين إلى ماضي السيوف من أناس كانوا حتى الأمس يتصرفون بصورة طبيعية تماماً.

فقال رفيقي:

ـ إنّ هذا التصور يبدو متعباً ولا مبرر له. كما أنه يشكل اعتداء على القصة التاريخية لأهل الكهف.

فسألته عن الطريقة الأمثل لفهم هؤلاء الذين استلوا سيوفهم في زمن لا معنى فيه للسيوف، ولماذا السيوف؟ وأين كانوا؟ وأين كانت سيوفهم؟ وماذا عن تاريخهم وثقافتهم؟

لكنّ رفيقي عاد وأكد على موقفه. عاداً أن ما قلته مسيء بحق أهل الكهف. أبطال القصة الذين هربوا من حاكم جائر، فساعدهم الله في التخفي ثلاثمائة عام. وعندما استيقظوا اعتقدوا أنهم ناموا بضع ساعات فقط، ولكي يخرجني من هذا الجدل. قال مستدركاً:

ـ عندما خرجنا إلى الشارع، أخذت أفكر إلى أين نهرب؟ وإلى متى نبقى هاربين؟ فهل فكرت بذلك؟ وما الجدوى من هروبنا إذا لم نسلك طريقاً آمنة؟

فقلت موضحاً رأيي:

ـ أظن أنّ هؤلاء السيافة يعتقدون بقدسية سيوفهم، وأنت تعلم أن الإيمان بقدسية هذا السلاح الصدئ هو ضرب من الجنون. لذلك يجب أن نتجنب رؤيتهم الآن، ربما نستطيع أن نراهم ذات يوم في مخابر خاصة لدراستهم والكتابة عنهم، أما أن نتركهم يذبحوننا كالخراف فهذا ما لا أستطيع أن أتصوره.

ـ هذا يعني أنّ كل ما يشغلك في هذا المشهد السوريالي العجيب هو عملية الذبح.

ـ نعم هذا ما يشغلني، ولا بد أنك رأيتهم وهم يكبّرون قبل أن يذبحوا ضحيتهم، هذه المشاهد تحتاج إلى علماء نفس كبار وليس إلى معلقين سياسيين من أمثال الديك الأصلع أو ذكر البط، أنت تفهمني حتماً.

ـ أظن ذلك، وإن كان ما تقوله لا يحمل جديداً.

ـ المهم أن نبقى أحياء.

ـ نعم يجب أن نبقى أحياء، وأظن أن أفكارنا تتطور بين لحظة وأخرى.

ـ فعلاً أنا الآن أفكر بصورة أفضل، وما كنا نشكو منه تضاءل كثيراً مقارنة بما ينتظرنا على أيدي هؤلاء المجانين. مع ذلك سوف نبقى معاً، ولن نخاف، بل لا بد من أن نكتشف أمراً ما، لكن لا تنسَ أنني أتحدث عن جماعة الكهف الذين ناموا مع سيوفهم ما يزيد على الألف عام، تذكر ذلك، وتذكر أيضاً أنّ قيامتنا لا تبدو قريبة، وقد تكون أبعد من ألوف الأعوام التي تقلصت فجأة في ثقافة هؤلاء القوم إلى بضع ساعات فقط.

قلت ذلك وأنا أفكر في كل هذا التاريخ الذي حافظ على هؤلاء مع يقيني بأنّ الجواب قد يكون بلا معنى، وإن كان لا ينتظرني على قارعة الطريق.

□□

القصة..

# عمــل وطــني

◻ أحمد علي محمد

كنت أقيم في القاهرة لمّا توفي الشاعر الكبير محمود درويش، فهتف إلي صديقي من الإسكندرية معزياً بوصفي واحداً من محبي درويش، ثم عرض علي أن أقدم محاضرة عن الشاعر الفقيد بهذه المناسبة، ولم يدع لي مجالاً للاعتذار وقد هيأ كلّ شيء لإتمام ذلك ثم قال:

ـ الأمر في منتهى السهولة واليسر، فقد بحثت الأمر مع عدد من مثقفي الإسكندرية وهيأنا للمحاضرة وما عليك إلا الحضور، ولسوف يقوم السيد متولي باستقبالك في محطة سيدي جابر وسنكون في انتظارك في مركز الأنفوشي.

ـ ولكن لم يسبق لي زيارة الإسكندرية، هذا أمر وأمر آخر فهذه المحاضرة تحتاج إلى تحضير، أعطني وقتاً كافياً لإعدادها، أحتاج أسبوعاً على الأقل.

ـ الأمر لا يحتاج إلى تحضير فقد أردناها محاضرة تلقائية لتكثير الحوار حول أدب درويش وشخصيته، وأنت أستاذ للأدب ولا يعجزك الكلام على هذا الموضوع.

جمعت بعضاً من أوراق كانت تتناثر على الطاولة، ووضعتها في حقيبتي كيفما اتفق، وخرجت متعجلاً إلى محطة رمسيس وفي نيتي التوجه إلى الإسكندرية، ولما وصلت إلى المحطة كان النهار قد انتصف فوجدت الناس قد أعياهم الانتظار، فتوجهت إلى كوة التذاكر لأحجز مكاناً في القطار القادم ثم أتم السفر شمالاً، وما هي إلا دقائق حتى جاء القطار فهرع الناس إلى الأبواب وكانوا قد اعتلوا جميع فتحاته مع متاعهم حتى بات من العسير إيجاد موطئ قدم فيه، فأخذت أستطلع النوافذ محاولاً التسلق مع من تسلق، وقد دُفعت دفعاً إلى أحد أبوابه، وبعامل الزحام الشديد والتدفق المريع وجدت نفسي بين جماعة من النساء والأطفال في ممر القطار، وقد أخذتني الدهشة وأنا أحاول التخلص من أيد كانت قد تغلغلت بين تفاصيل ثيابي متحسسة ما يمكن انتشاله، وقد أحكمتُ القبض على حقيبتي، لأنني

كنت أخشى من أيد قد تعبث فيها فتطول جواز سفري وبعض الأوراق المهمة، وأخيراً تمكنت من إيجاد مقعد بجانب امرأة عجوز، فسألتها:

ـ كم من الوقت يحتاج هذا القطار للوصول إلى الإسكندرية ؟

رمقتني بنظرة تفيض دهشة واستنكاراً ثم قالت:

ـ هل أنت غريب؟

ـ نعم هذه المرة الأولى التي أسافر فيها إلى الإسكندرية.

ـ أرى أنك ثري وكان بوسعك أن تستقل القطار الإسباني، لأنه سريع ومريح، صحيح أنك ستدفع لو ركبت فيه أربعين جنيهاً، إلا أن ذلك فيما يبدو لي لا يشكل عبئاً على واحد مثلك.

ـ على كل حال نصيبي أن أركب في هذا القطار، فما الضرر طالما أنه في النهاية سيصل بنا إلى الإسكندرية.

ـ أنت بخيل على نفسك يا سيد، ولسوف ترى أن هذه الرحلة إن تمت بسلام، ستنال منك، وليس ببعيد أنك ستروي ما ستراه في هذا القطار لأبنائك وأحفادك، وسيكون ذلك في غاية الطرافة والتندر.

ـ لا بأس فأنا أحب المواقف الطريفة، ولكن ماذا يمكن أن يحدث طالما أننا صرنا في قلب القطار، هل من المعقول أن أحداً سيضطرنا إلى النزول لنكمل الطريق سيراً على الأقدام؟

ـ لا ولكن قد يتعطل القطار ونمضي وقتاً في العراء.

ـ وبعد ذلك ماذا يمكن أن يحدث؟

ـ لا شيء سننتظر قطاراً آخر يأتي من الصعيد.

ـ إذن سيضيع الوقت من دون الوصول في الموعد المناسب لإتمام المحاضرة، فلم أدر ما الذي منعني من الاعتذار، لا حول ولا قوة إلا بالله.

بدأ القطار يزفر زفرات متقطعة، وكنت أسمع اصطكاك حوافه بالسكة القذرة التي تراكمت فوقها النفايات وهو يشقها كمحراث صدئ يشق أرضاً ميتة، ثم أخذ يزحف زحفاً متقطعا نحو الشمال من دون أن نلحظ أنه قطع مسافة نستطيع تعيينها بالنظر، ثم أطلق أخيراً صفرة مدوية لينطلق بسرعة لم تكن متوقعة، وقد عم الاضطراب عقب ذلك، فتساقط الركاب الذين وقفوا في الممرات كتساقط الذباب، وبدت أمتعتهم متناثرة في كل مكان، ولا شيء يلم شتاتها، قبل أن يأتي خفير القطار ليزعق بالركاب قائلاً:

ـ التقطوا متاعكم وإلا سألقيها من النافذة ، نريد أن نقوم بعملنا.

تدافعت نسوة كن قد احتضن أولادهن وأمتعتهن، وأصبحت هنالك لفافات كثيرة في الممرات، وقد سمح خفير القطار بالجلوس عليها من قبل صاحباتها لكي لا تتناثر ثانية، وهو يقفز من كومة إلى كومة مفتشاً عن التذاكر، ولما وصل إلى المقصورة التي كنت فيها حدق بي ملياً ثم قال:

ـ هات التذكرة يا سيد

ناولته التذكرة وأنا أنتظر تعليقاً منه ، فأخذها من يدي ثم قال هامساً ، مكانك ليس هنا يا أستاذ، عليك الانتقال إلى المقصورة الأولى ، فبطاقتك من الفئة الممتازة ، فقلت:

ـ الأمر سواء عندي المهم أن نصل وتنتهي المعاناة.

ـ مستحيل سوف تنتقل إلى المقصورة الأولى، فهذا من حقك.

ـ يا أخي أنا راض بمكاني فلماذا تريد إثارة المشاكل؟

ـ ليس هنالك مشاكل قم معي وسوف تكون الأمور على ما يرام.

تناولت حقيبتي وانتصبت واقفاً لأرافق الخفير إلى المقصورة الممتازة ، وقد قطعنا ممرات ممتلئة بالناس والأمتعة لنصل إلى شبه غرفة فيها مقعدان وطاولة في الوسط وفي الجانب الآخر جلست سيدة أرخت على وجهها حجاباً سميكاً ، فاستأذنت بالجلوس قبالتها فأومأت لي برأسها أن لا مانع لديها فجلست ثم أخذت أتفقد ما بحقيبتي من أغراض فوجدت كل شيء عدا الأوراق التي أحضرتها للمحاضرة ، فقلت لنفسي كيف اختفت تلك الأوراق ، وهل من أحد ينتفع بها في حال انتشالها ، على كل حال لا مجال أمامي سوى أن أدوّن بعض الملاحظات عن موضوع المحاضرة ، فمن غير المعقول أن أعتمد على ما اختزنته في ذاكرتي فحسب، فأخرجت قلماً وورقة وكتبت في أعلى الصفحة: محمود درويش مبدعاً ، وفي أثناء ذلك سمعت شريكتي في المقصورة تقول لنفسها :

ـ عجيب هل هذا مكان مناسب للكتابة ؟

نظرت إليها وقد أزالت قسماً من خمارها الذي أرخته على وجهها ، فبدت عيناها لامعتين، وجزء من وجنتها محمراً ، فقلت:

ـ المعذرة هل هنالك ما يزعج حضرتك من جراء تدوين بعض الملاحظات؟

ـ لا ولكن الأمر غريب ففي هذه الزحمة لا يطمح المرء إلى أكثر من تنشق كمية من الهواء، وكذا زعيق القطار فإنه كافٍ لطرد كل الأفكار التي يمكن أن تتبادر إلى الذهن.

ـ معك حق ولكنني مضطر.

ـ لم أتعرف حضرتك أعتقد أنك كاتب.

ـ نعم أنا أستاذ في الجامعة ولسوف ألقي محاضرة عن محمود درويش إن وصل بي القطار إلى الإسكندرية في الوقت المناسب.

ـ أنا سعيدة بلقائك، ولطالما أحببت شعر درويش.

ـ هل أنت مهتمة بالأدب؟

ـ نعم أنا متخرجة في كلية آداب الإسكندرية منذ عشر سنوات.

ـ جميل وماذا تعملين ؟

ـ أنا مطلقة وعندي محل أبيع فيه ألبسة نسائية في القاهرة، وأعواد في نهاية الأسبوع إلى الإسكندرية لأقضي أيام العطلة مع أسرتي.

ـ عظيم آمل أن تساعديني للوصول إلى مركز الأنفوشي فأنا لا أعرفه.

ـ أخاف أن يضيق بي الوقت فلا أتمكن من مساعدتك.

ـ لم أفهم هل هنالك مانع من إرشادي إلى المكان.

ـ لا ولكن هنالك من سيكون بانتظاري في المحطة وسوف ننطلق معا إلى الساحل الشمالي.

ـ إذن سأعتمد على السيد متولي في ذلك آسف إن كنت أزعجتك.

ـ من متولي؟

ـ الشخص المكلف بمرافقتي إلى المركز الثقافي.

ـ إذن لن تكون وحيداً، ولكن قل ماذا ستقول عن درويش في محاضرتك؟

ـ الكلام عن درويش متشعب ذلك لأنه أديب كبير، فهو كما تعلمين قد قطع شوطاً في التطور الأدبي، إذ كان في البداية شاعراً حماسياً، يتحدث بنبرة خطابية عارمة لنصرة المقاومة، ولكنه في آخر مراحل عمره غير منهجه ليتعامل مع اللغة الشعرية تعاملاً جمالياً، أشبه ما يكون بالنهج الصوفي.

ـ ما علاقة درويش بالتصوف ؟ أحس أن هذا الكلام فيه شيء من الغرابة.

ـ أقصد أن الخطاب الشعري تحول من مجرد الهتاف وإثارة الحماسة، إلى جانب جمالي تركز فيه اللغة الشعرية على نفسها.

ـ بدأت أفهم هل تقصد أن درويش في قصائده الأخيرة أنشأ علاقة وجدانية مع اللغة الشعرية.

ـ ليس تماماً لأن الوجدان لا يتدخل في إيجاد علاقة فنية مع اللغة، بل التجربة الفنية ذاتها تحمل الشاعر على إيجاد مثل تلك العلاقات.

ـ هل تعتقد أن تجربة درويش قادته حقاً إلى التعامل صوفياً مع اللغة ؟

ـ بدأ الحوار يتخذ مساراً معمقاً فلماذا لا تلغين زيارتك إلى الساحل الشمالي لتتمكني من حضور اللقاء الأدبي الذي سيعقد مساء في الإسكندرية؟

ـ هل هذه دعوة ؟ على كل حال دع الأمور تسير مصادفة، فإن كان هنالك مجال لحضور اللقاء لن أتردد، لقد شارفنا على الوصول أتمنى أن نلتقي مستقبلاً، فهذا عنواني في القاهرة.

توقف القطار في محطة سيدي جابر في الإسكندرية، فاندفع الركاب إلى الأبواب لتغص المحطة بهم، وكأن مقطورة من الرمل قد أفرغت حمولتها فجأة في مكان واحد، فأحسست أن ذلك القطار كان قد حمل في عرباته ثلث سكان مصر ليفرغهم دفعة واحدة في المحطة، فنزلت وأنا أشق طريقي بصعوبة في الزحام، وفي الوقت نفسه أفتش عن رقم جوال متولي الذي توقعت أنه سيتصل بي حالما أصل إلى المحطة، إلا أنه لم يكلف نفسه ذلك العناء منتظراً مبادرتي في الاتصال فهتفت إليه قائلا:

ـ سيد متولي أنا وصلت إلى المحطة أين أنت؟

ـ الحمد الله على سلامتك، قل أين تقف بالضبط حتى أتعرف المكان الذي أنت فيه.

ـ أنا الآن أقف قبالة محل اسمه " كليو بترا غاليري"

ـ عظيم ضع ذلك المحل وراءك ثم اتجه مباشرة إلى الشمال لتجدني أمامك، فأنا ألبس قميصاً أزرق وبنطالاً أسود وعلى عيني نظارة بنية. .. إلى اللقاء.

خرجت إلى الجهة التي أرشدني إليها متولي من دون أن أجد له أثراً، فلم ألمح رجلاً قد تزيا بالزي الذي وصفه لي فعاودت الاتصال به، فقلت:

ـ يا سيد متولي خرجت إلى المكان الذي أرشدتني إليه ولم أجدك؟

ـ صف لي المكان الذي أنت فيه الآن لعلك أخطأت.

ـ أقف قبالة محل للأطعمة الخفيفة اسمه " إسكندرية. .. طعمية مية مية".

ـ للأسف فقد اتجهت يا أستاذ إلى المكان المغاير تماماً، فأنا أنتظرك في الجهة المخالفة، ولن أتمكن من الوصول إليك، لأنني سأحتاج إلى أكثر من نصف ساعة لأصل إليك، ولسوف يتداركنا وقت المحاضرة في حال مجيئي إليك، وعموماً تستطيع أن تستقل سيارة تكسي وتطلب من السائق نقلك إلى المركز فهو معروف تماماً لسائقي التاكسي عامة، إنه قرب

القلعة على شط الإسكندرية مباشرة، واحذر من استغلال هؤلاء السائقين فالأجرة لا تزيد عن أربعة جنيهات إلى اللقاء في المركز.

أومأت لسيارة تاكسي وأظهرت لسائقها رغبتي بالوصول على مركز الأنفوشي، فتبسم مرحباً، فقلت له:

ـ كم تريد؟

ـ لا خلاف بيننا، وأظنك غريباً.

ـ نعم ولكن قل لي كم تريد؟

ـ أربعين جنيهاً فقط.

ـ آسف هذا مبلغ كبير سأبحث عن سيارة أخرى.

أشرت بيدي إلى سيارة ثانية، كان رجل مسن قد تربع خلف مقودها، فقلت له:

ـ أريد الوصول إلى مركز الأنفوشي

ـ تفضل

ـ كم تريد

ـ لا خلاف بيننا وأراك غريباً، أهلاً بك في الإسكندرية.

ـ شكراً على الترحيب ولكن كم تريد؟

ـ أربعين جنيهاً.

ـ هذا كثير ولكني مضطر للركوب معك فقد تداركني الوقت.

جلست بجانب السائق المسن، وأنا أتفحص قسماته، إذ بدا كثور هرم تكور خلف المقود واضعاً حول رقبته منشفة مهترئة تشربت مقداراً كبيراً من عرقه، فسألته هل أنت من الإسكندرية فقال:

ـ لا أنا من قرية قريبة من الإسكندرية وأعمل أجيراً على سيارة الأجرة هذه، على اعتبارك غريباً سوف أجول بك في أجمل ما في الإسكندرية، سنقطع الكورنيش ولا شك أنك شاهدته في الأفلام المصرية ثم أعوج بك قريباً من مكتبة الإسكندرية لتطلع على جمال هذه المدينة.

ـ أرجوك لا وقت لدي فالوقت يطاردني أريد الوصول بسرعة إلى المركز.

ـ لا تخف الزمن هو نفسه الذي سنستغرقه، والفارق أنك ستطلع على أجمل ما في الإسكندرية من معالم.

انعطف السائق من فتحة قريبة من جامعة الإسكندرية متجهاً إلى الكورنيش، ليأخذ المسار البحري الموصل إلى القلعة وهو يسهب في شرح كل بقعة نمر بها على الترتيب، وهو يردد هنا غنى عبد الحليم حافظ "دقوا الشماسي" وهنالك قعد عبد الوهاب، وفي هذه الزاوية كان يستجم جمال عبد الناصر.. وأنا أصم أذني عن حكاياته الكثيرة وفي نفسي شعور بأن ذلك السائق الخرف سيستنزف الوقت من دون طائل، فالتفتَ إلي حين لاحظ أنني لم أبد أية ملاحظة على ما يصف قائلاً:

ـ ما لك يا أستاذ ألا تشعر بالمتعة وأنت ترى جمال الإسكندرية؟

ـ كيف سأشعر بجمال مدينتكم هذه وأنا سأدفع لك بعد قليل أربعين جنيهاً عداً ونقداً؟

ـ لا عليك سأدع لك عشرة جنيهات من الأجرة المتفق عليها شريطة أن تتمتع بمناظر كورنيش الإسكندرية.

□□

عين الناقد..

# المعلوف على أبواب نوبل في

## يوتوبيا الهويات القاتلة الانتماء والعولمة

□ يوسف الأبطح

آن الأوان لأن أرفع الصوت عالياً، هاكم طير فينيق من بلادي، ينهض من الرماد، يحلق قطوعاً في سماء بلا حدود، باسطاً للريح جناحيه، يصف ويزف فوق محيطات وشطآن المعمورة، حاملاً الشرق تاريخاً وحضارة إلى كل أصقاع الدنيا تحت أجنحته..

أمسكت بإبداعاته غير آبه للزمن الذي يفصل بيننا، تدفعني الرغبة للغوص في أغوار عالم كاتب **كولونيالي** عالمي من بلدي، حمل ثقافتي وتاريخي وانتمائي من الجذور وحلق في فضاء كوني يضاهي به الدنيا. أمسكت بـ(يوتوبيا الهويات القاتلة) في ترجمتين متباينتين واحدة صادرة عن دار الفارابي ببيروت، ترجمة الأستاذة نهلة بيضون، والثانية ترجمة الأستاذ الدكتور نبيل محسن صادرة عن دار ورد للطباعة والنشر في دمشق.

حملت الهويات القاتلة عنواناً رديفاً وهو قراءات في الانتماء والعولمة ولوحة غلاف للدكتور أحمد معلا معبرة عن مضمون المنجز في الاسترقاق والقهر والتميز العنصري، يليها الإشراف الفني الجيد للدكتور مجد حيدر ومن ثم الترجمة التأصيلية الأمينة للدكتور نبيل محسن في لغته العربية المعجمية الأصيلة وآخرها وليس آخراً الاستشارة الأدبية الموفقة للدكتور الأديب والروائي السوري حيدر حيدر لأنه كان قد أصدر مثل هذه القراءات في تسعينيات القرن المنصرم..

لم أمسك بالقلم إلاّ بعد أن أنهيت قراءة معظم إنتاج الدكتور أمين معلوف في كل صنوف الأدب الروائي والبحثي والمسرحي

لأكون صادقاً مع نفسي أولاً، ومع قارئي ثانياً في كل ما سأقول..

في العتبة الثانية من المنجز الأدبي والفكري للأديب أمين معلوف «الهويات القاتلة قراءات في الانتماء والعولمة» صفحة أشبه بالبيضاء، زينتها أربعة أسماء علم قد تكون أسماء أولاده، أو أسماء المقربين إلى قلبه، أندريه ورشدي وطارق وزياد، ما لفت نظري في هذه الأسماء استخدام حرف الجر إلى وليس الواو للدلالة على اسم كل واحد منهم وهذه من المكرمات لتلك الأسماء في اللغة العربية لا يمكنني إغفالها..

**إلى أندريه، إلى رشدي، إلى طارق، إلى زياد..**

في العتبة الثالثة، وهي المقدمة يسلم المنجز الأدبي أول مغاليقه عن مودة وطيب خاطر مفتتحاً القول بتعريف الكاتب عن نفسه، أبصرتُ النور في لبنان، عشت فيه حتى سن السابعة والعشرين العربية لغتي الأم، اكتشفت دوماس وديكنز ورحلات جليفر من خلال الترجمات العربية، عرفت في قريتي الجبلية ضيعة أجدادي أول أفراح الطفولة، وسمعتُ بعض القصص التي استلهمتها لاحقاً في رواياتي، كيف أنساها وأنسلخ عنها..

غير أني من جهة أخرى أعيش منذ اثنين وعشرين عاماً على أرض فرنسا، أشرب ماءها ونبيذها، يداي تداعب حجارتها العتيقة، أكتب رواياتي بلغتها، لن تكون أرضاً غريبة بالنسبة لي، فهل أنا نصف عربي، ونصف فرنسي؟!..

لا أبداً، الهوية لا تتجزأ، ولا تتوزع مناصفة أو مثالية، الهوية واحدة، مؤلفة من العناصر التي صنعتها وفقاً لجرعة خاصة لا تتطابق مع شخص آخر (النص ص 8)، يتابع القول في السياق ذاته: لطالما حملني التساؤل على الابتسام، من أكون في قرارة نفسي، يفترض أن هذا السؤال موجود في قرارة كل إنسان، من هو في حقيقته الدفينة؟!..

في ولوجنا للنص تجدنا أمام أربع قراءات، يجمع بينها وحدة الموضوع والهدف، وتحمل العناوين الأول هويتي انتمائي، الثاني عندما تأتي الحداثة من عند الآخر، الثالث زمن القبائل الكونية والرابع بعنوان ترويض الفهد..

في القراءة الأولى هويتي انتمائي يبدؤها بمفهوم الهوية مابين المجاز والمطلق ومابين المادية والجوهر حيث يقول:

علمتني حياة الكتابة أن أرتاب من الكلمات، فأكثرها شفافية غالباً ما تكون أكثرها خيانة وتضليل، وإحدى هذه الكلمات كلمة **هوية** تحديداً، إننا جميعاً ندرك دلالتها ونستمر في الوثوق بها وإن كانت تعني نقيضها بصورة خبيثة (النص ص 17).

ما اقتصر على تسميته هوية هي جملة عناصر، لا تقتصر على الواردة في السجلات المدنية الرسمية من اسم وشهرة وتاريخ ومكان ولادة ولون البشرة ولون العينين، بل هي أكثر من ذلك بكثير..

بالنسبة للسواد الأعظم من الناس، هي في نظرهم الانتماء القبلي والقومي والطائفي والديني والمذهبي، والقائمة تطول بالسواتر التي يتمترس الناس خلفها في النوائب

والصدامات، يتابع الكاتب أمين معلوف التعريف على نفسه..

أنتمي إلى أسرة عربية تتحدر من الجنوب، استقرت في جبل لبنان منذ قرون عديدة، وانتشرت لاحقاً عبر الهجرات المتعاقبة في مختلف بقاع الأرض من مصر إلى البرازيل ومن كوبا إلى أستراليا، وهي تفخر بأنها كانت على الدوام مسيحية عربية منذ القرن الثاني أو الثالث بعد الميلاد على الأرجح، أي قبل ظهور الإسلام بوقت طويل وحتى قبل اعتناق العرب للديانة المسيحية..

وكوني مسيحياً ولغتي الأم العربية التي هي لغة القرآن، هذا يشكل أحد التناقضات الأساسية التي كونت هويتي، فالتحدث باللغة العربية ينسج عندي وشائج دائمة مع كل الذين يستعملونها يومياً في صلواتهم بحكم المولد والمنشأ (النص ص 28).

عشت الحرب الأهلية في بلدي لبنان، وفي حي تعرض للقصف من حي مجاور، أمضيت ليلة أو ليلتين في قبو تحول إلى ملجأ مع زوجتي، وطفلي، نسمع دوي الانفجارات في الخارج، نستمع داخل ملاذنا إلى آلاف الشائعات حول هجوم وشيك بالإضافة إلى أقاويل عن عائلات ذبحت...

أعرف حق المعرفة أن الخوف قد يدفع أي إنسان نحو الجريمة، ولو حصلت في الحي الذي كنت أقطن فيه مجزرة حقيقية بدل تلك الشائعات الكاذبة، هل كنت احتفظت طويلاً برباطة الجأش، هل كنت رفضت حمل السلاح الذي قد يسلمني إياه البعض..

نتساءل أحياناً عن الدوافع التي تحمل البشر على اقتراف الجرائم الشنيعة، نتحدث عن جنون قاتل، جنون دموي وسلفي متوارث، ثمة جنون بمعنى أو بآخر، حين يتحول إنسان عاقل وسليم الذهن إلى مجرم وقاتل بين عشية وضحاها وخاصة حين يتعلق الأمر بآلاف أو ملايين في كثير من البلدان حين يشعرون أن عشيرتهم مهددة، أو الشعور بانعدام الأمان في محيطهم، لن أجازف بتقديم تفسير شمولي للمذابح ولا حتى باقتراح عجائبي، فأنا لم أعد أؤمن لا بالحلول ولا بالهويات التبسيطية، فالعالم آلة معقدة، لا يمكن تفكيكها بسهولة، هذه هي الحقيقة، (النص ص 45)..

الذي يستشف من هذه القراءة مايلي، إذا كان البشر في كل البلدان والمعتقدات يتحولون بسهولة إلى قتلة، والمتطرفون ينجحون بفرض أنفسهم كمدافعين عن الهوية، فذلك لأن المفهوم القبلي للهوية هو السائد وهو الذي يشجع على هذا التدهور..

في القراءة الثانية التي حملت العنوان «عندما تأتي الحداثة عند الآخر»، يتحدث المعلوف بإسهاب عن معاناة العالم العربي في العصر الحديث، يتساءل الكاتب لماذا كل مظاهر العنف ونداءات الموت تلك، هل الأديان لا تنسجم مع الحرية والديمقراطية..

من الطبيعي أن تطرح مثل هذه الأسئلة، وهي تستحق الإجابة عنها، لا نستطيع سماع الذين يجترون الأفكار المسبقة القديمة، ويعتقدون أنفسهم مؤهلين لاستخلاص الأحكام حول طبيعة الشعوب ودياناتها.

لو طرحنا سؤال على النحو التالي، هل كانت المسيحية متسامحة تحترم الحريات

وتنزع نحو الديمقراطية، الإجابة لا، يكفي تصفح بعض كتب التاريخ للتحقق من أن التعذيب والاضطهاد والذبح قد مورس باسم الدين من أعلى سلطات الكنيسة، فهل هذا يعني أن الدين المسيحي دين مستبد وعنصري ورجعي، يكفي أن ننظر حولنا لنتبين أنه يعيش اليوم بانسجام مع حرية التعبير وحقوق الإنسان والديمقراطية..

فعندما يرتكب فعل شائن باسم عقيدة ما أياً كانت لا تتهم العقيدة، لا يمكننا القول إن لا علاقة لطالبان في أفغانستان بالإسلام، فالمسلم المؤمن قد يرى في سلوك طالبان أو غيرهم ينافي أو لا ينافي حرفية إيمانه وروحيته..

إن السلوك المتطرف كزرع القنابل والعبوات المتفجرة، تكفير الآخر، وتحليل ذبحه وقتله، قتل الرهبان والشيوخ، المفكرون يتعرضون للاغتيال، السياح يموتون تحت وابل من الرصاص، هذا لا يمت إلى أي عقيدة سماوية كانت أم دنيوية، لا عجب أن نرى البعض يشرعون رموز السلفية لتأكيد اختلافهم، وتبرز هذه الظاهرة اليوم عند بعض النساء والرجال وليست حكراً على ثقافة ما أو ديانة معينة (النص ص 73).

أتى بعضهم ينظر إلى العولمة والانفتاح على العالم شراً مستطيراً وآخرون يتأوهون بإعجاب عند ذكر القرية الكونية ويتحمسون لشبكة الانترنيت والتطورات الحديثة في عالم الاتصالات.

بات من الضروري طرح الأسئلة المعقدة على ذاتنا، كيف نخوض غمار الحداثة، دون أن نفقد هويتنا، كيف نستوعب ثقافة الآخر دون التنظير لثقافتنا، كيف نكتسب مهارة الآخر دون البقاء تحت رحمته.

إذا انتمى مهاجر إلى بلد ما، وأصبح جزءاً منه، على ذلك البلد احترام خصوصية ذلك الوافد، لا إشعاره بأنه محتقر، ولغته محتقرة وديانته منتهكة، وثقافته مهمشة، ما يدفعه إلى ردود فعل سلبية، يفترض التقارب الحقيقي من الآخر أن يمد المرء ذراعيه، ويرفع رأسه عالياً، لا يمكن أن يمد الإنسان ذراعيه إلاّ إذا كانت رأسه مرفوعة، إذا ما شعر في كل خطوة يخطوها أنه يخون أهله، ويتنكر لذاته، ووطنه الأصلي، يكون التقارب من الآخر خاطئاً، إذا كان الشخص الذي أتعلم لغته لا يحترم لغتي، فالتحدث بلغته لا يكون دليلاً على انفتاح وثقافة، بل، ولاء وخضوعاً.

القراءة الثالثة حملت العنوان «زمن القبائل الكونية»..

يتحدث الكاتب عن ظواهر معقدة لا تفسير يمكنه الإحاطة بها، بصورة مرضية في ذلك التحول:..

من البدهي أن انهيار وأفول العالم الشيوعي كان لهما دور الحسم في هذا التحول، لقد استطاع الدين بصفته ملاذاً روحياً وانتمائياً أن يشكل نقطة التقاء لكل الذين كانوا يناهضون الشيوعية، لذا كانت هزيمة الماركسية بمثابة انتقام للأديان، بقدر ما كانت نصراً للرأسمالية والليبرالية الغربية، وبالرغم من انتصارها وهيمنتها على كل القارات تجد نفسها عاجزة عن حل مشاكل الفقر والبطالة والجريمة والمخدرات وغيرها من آفات العصر.

يستعرض الكاتب في هذه القراءة نموذجاً آخر لأجيال الشباب الذين يرغبون في تغير الأنظمة القائمة في بلدانها، يثورون على الفساد وتعسف الأنظمة الحاكمة، والفروقات الاجتماعية والبطالة وانسداد الأفق في وجوههم، تراهم ينجذبون إلى الحركات المتطرفة، يشيعون في أطرها حاجتهم للهوية والكيان، يندمجون في مجموعات تسد عندهم الحاجات الروحية والرغبة في التمرد..

يورد الكاتب في هذه القراءة شرحاً للمؤرخ البريطاني أرنولد توينبي، نشر عام ثلاثة وسبعين عن مسار البشرية، حيث حدده في ثلاثة حقبات متعاقبة.

الأولى ما قبل التاريخ، حيث كانت حركة الاتصالات والتطور بطيئة للغاية، ثم الحقبة الثانية، وهي ما تسمى بالتاريخ.

حيث تطورت المعارف بطريقة أسرع من وتيرة انتشارها، فتعاظم فيها التمايز بين المجتمعات البشرية.

تليها الحقبة الثالثة، وهي ما نحن فيها من حيث تطورت فيها المعارف بوتيرة متنامية ومتسارعة سوف تجد المجتمعات البشرية نفسها فيها أقل تمايزاً مع مرور الوقت (النص ص 129)، يضعنا الكاتب في هذه القراءة أمام كلمة الريبة كإحدى المفردات الأساسية في عصرنا الحاضر، الريبة، من الإيديولوجيات، الريبة من الفن، الريبة من السياسة، من العلم والعقل والحداثة، الريبة من فكرة التقدم، من كل ما آمنا به خلال القرن العشرين، قرن الإنجازات العظيمة التي لا مثيل لها منذ فجر التاريخ، ومن ناحية أخرى قرن الجرائم التي لا تغتفر والآمال الخائبة، الريبة من كل ما يبدو شمولياً عالمياً أو كونياً «النص ص 146»

في نهاية القراءة يخلص إلى القول إن كلاً منا مؤتمن على إرثين، الأول عامودي يأتيه من أسلافه وتقاليد شعوبه وطوائفه الدينية والثاني أفقي يأتيه من عصره ومعاصريه، ويبدو له أن الإرث الثاني هو الأكثر مسماً، ويكتسب المزيد من الأهمية يوماً بعد يوم، ومع ذلك لا تنعكس هذه الحقيقة على إدراكنا لأنفسنا، فنحن لا ننتسب إلى إرثنا الأفقي بل إلى إرثنا الآخر.

القراءة الرابعة والأخيرة تحمل العنوان ترويض الفهد، ما السبيل لترويض الفهد؟!، ولماذا الفهد بالذات؟!، لأنه يقتل إذا ما تعرض للاضطهاد، ويقتل إذا سنحت له الفرصة، ولأنه قابل للترويض، والأسوأ إطلاق سراحه بعد إصابته، وهذا ما نراه اليوم !؟ وما أشبه الأمس با ليوم!!!..

ينطلق المعلوف في تحليل رؤية المجتمعات للحداثة حين تأتي من الغرب، ينزع لرفضها والاحتماء منها، وهذا ما يتعلق بالمجتمع العربي الإسلامي، وعلاقته المعقدة مع كل ما يأتيه من الغرب حيث يرى نفسه منتهكاً محتقراً وعرضة للاستهزاء، يجد نفسه مرغماً للعيش مع الآخرين، يتستر بخجل من عقيدته من لون بشرته من لغته واسمه، من كل العناصر المكونة لهويته، إنها لكارثة حقيقية أن تسلك العولمة مسلكاً أحادياً بين مرسلين ومستقبلين وآخرين شواذ يعدلون عن الإسهام في الحضارة العالمية الناشئة، وإنهم قرروا نهائياً بأن العالم الذي يحيط بهم غامض، وعدائي ومفترس وشيطاني.

فالتقوقع في ذهنية ضحية الاعتداء، أكثر تدميراً للضحية من الاعتداء نفسه، وهذا ينطبق على المجتمعات والأفراد على حد سواء..

إلى الذين يستجيبون لهذا المنطق أقول: العالم ليس هكذا، العالم اليوم لا يشبه الصورة التي ترسمونها عنه، ليس صحيحاً أن قوى غامضة وكيلة القدرة تديره، العالم ليس ملك الآخرين العالم ملك لكل الذين يريدون أن يكون لهم موقع فيه، ملك الذين يسعون إلى استيعاب القواعد الجديدة للحياة والوجود، شبكة الانترنيت، ليست وحشاً إشعاعياً يستخدمه الأقوياء، فقط للسيطرة على العالم، الانترنيت شبكة أداة رائعة لممارسة الحرية وفضاءً رحباً يقوم على المساواة، وبمقدور كل إنسان استخدامه كما يشاء..

المعركة ليست خاسرة سلفاً، إن الذين يكافحون ضد الطغيان والظلامية والتمييز العنصري والازدراء والنسيان لهم النصر كذلك إلى الذين يكافحون الجوع والجهل والأوبئة لهم النصر لا ريب في ذلك.

في الختام، يعتبر هذا المنجز هويات قاتلة للأديب أمين معلوف شهادة عميقة في نزوع الانتماء الإنساني إلى عالم متصدع بالانقسامات والاضطرابات والمذابح الأثنية والقومية والدينية عالم تبدو فيه مسألة هوية الانتماء والعولمة مسألة ذات حدين متنافرين، قطبان يدفعان بنا نحو التفكير والتأمل لأنهما إيقاع العصر الراهن، بينهما البشرية نهب المد والجزر تبدو لنا هذه القراءات طموحاً يوتوبياً مشروعاً في أساسه الجوهري النابع من الأحداث الجارية في هذه الحقبة من الزمن.

من حيث فرضت على أديب عربي يعيش على أرض فرنسية ويكتب في أرقى أنواع الأدب الكولونيالي في العصر الحديث وصاحب نظرية موضوعية للتطور السريع والمذهل للعالم من حولنا في مجال الحداثة والتقنية وثورة الاتصالات.

إذا صحت فكرته عن الطموح والنزوع نحو أخوة البشرية أو الإنسان العالمي فإنها لا تعني إلغاء الهويات الوطنية أو القومية كما يراها المعلوف، بل هي حالة مزج ذات أفق أكثر رحابة وشمولية للكون كله، فمن خلال هذه الفكرة تتحول الهوية إلى نقيض التعصب والانغلاق والأفق الضيق القاتل.

ينهي المفكر العربي أمين معلوف شهادته البحثية في الهويات القاتلة إلى ما يشبه الصرخة حيث يقول:

أنا الذي أتبنى كلاً من انتماءاتي لا أستطيع الامتناع عن الحلم بيوم تسلك فيه المنطقة التي ولدت فيها الطريق ذاته تاركة خلفها زمن القبائل وزمن الحروب المقدسة وزمن الهويات القاتلة لكي تبني شيئاً مشتركاً مع العالم من حولها، إنه الحلم القديم الجديد بعالم تسوده العدالة والديمقراطية وكرامة الإنسان قبل أي انتماء آخر وهو شرطه الأساسي..

حوار العدد..

# مع الدكتور نبيل طعمة

***الأمة العربية أمة مشرقة تاريخياً أسهمت إلى حد كبير في إغناء الثقافات العالمية***

□ أجرى الحوار: محمد خالد الشبلاق

**أن تجري حواراً فكرياً مع الدكتور نبيل طعمة فأنت ولا شك تصنع حدثاً ثقافياً بامتياز لماذا؟**

**لأنه يتميز بغنى الأفكار وكثافتها يرافقها قوة تعبير وحسن مناقشة متعددة الاتجاهات غنية وخصبة تستمر بالغنى والخصب عينه إلى أبعد مدى والتي تفتح أمام المتلقي أبواباً جديدة لفهم الواقع وتكوين صورة ناضجة عنه**

**النقاش الذي يحتضنه هذا الحوار يطرح أفكاراً جديدة على صعيد الفكر العربي وتبرز الأهمية القصوى لهذه الأفكار الواسعة والجريئة من خلال موضوعٍ واحدٍ أو عدة مواضيع مما هو قيد النقاش على الساحة الثقافية السورية والعربية. إنّ الأفكار المطروحة في هذا الحوار تأتي نتيجة خبرة ومعارف وثقافة اكتسبها الباحث من خلال مسيرة حياته الثقافية الغنية حيث بنى عليها أفكاره وآراءه ومعتقداته وسلوكياته.**

إنها أفكار تستحق الوقوف عندها ودراستها والتمعن فيها لأنها تنم عن شخصية ثقافية تمتلك أدواتها بجدارة وتختزن في داخلها أسلوباً مؤثراً في عملية شدّ المتلقي إلى أفكاره وإقناعه بتبنيها..

لقد خدم الدكتور نبيل طعمة الحياة الثقافية العربية عموما والسورية خصوصا في عدة مجالات فكتب في الفلسفة الكتب التالية

أ- فلسفة التكوين الفكري بأجزائه الأحد عشر

ب – فلسفة التكوين الفكري (مدن الروح والمادة )

ج - في التاريخ كتاب (تاريخ الديانات قبل 180000 سنة قبل الميلاد)

د - في الأديان كتاب (خريطة الاديان – مسيرة تطور العقل الديني)

لقد أراد الدكتور نبيل طعمة ألا يقتصر جهده على الكتابة بل قرّر أن يؤدي رسالته في الصحافة والفن فهو صاحب ومدير:

1- مجلة الأزمنة الأسبوعية.

2- مجلة "الباحثون" الشهرية.

3- رئيس تحرير مجلة المعارض و الأسواق الدولية ومجلة النقد العربي

4- صاحب دار الشرق للطباعة والنشر.

أما في مجال الفن فقد قام بإنتاج العديد من الأعمال الدرامية المهمة منها هولاكو الشتات ونزار قباني وشارك في انتاج الفلم العالمي ـ 7 ـ كم عن القدس.

- حائز على وسام فارس من مرتبة الشرف باسم مدينة ميلانو ومونزا الإيطالية
- حائز على جائزة اليونسكو للسلام ـ جان روش ـ2007

اختير ضمن أربع شخصيات فنية مؤثرة في العالم العربي 2006 ـ2007

كل هذا حفزني أن أجري معه الحوار التالي:

**□ الكثير من الآراء التي يطرحها المثقفون عن الآخر من هو الآخر في رأيكم وهل بإمكانكم تلخيص موقف الفكر العربي من الآخر ؟!..**

□□ ضمن العملية الانسانية لا يوجد آخر بحكم أن الجنس واحد بمعنى أدق أن البشرية حملت صفة واحدة هي الإنسان أما ما نريد أن ندقق فيه فينبع من العملية الفكرية المسكونة بالعقل الإنساني والتي أفرزت اختلافاً بعد أن جسدت مجموعة العقائد ليأخذ الإنسان من خلال منظومته الفكرية شكل الآخر ولحظة أن يتمتع الانسان بعقيدة ما إما أن يفرز نفسه أو تفرزه الفكرة الأخرى الموجودة في الإنسان نظيره منجزة اختلافا في الرأي في المنهج في الأسلوب، في المسار، في التطبيق، يظهر الآخر على شكل متوافق أو مختلف مقنع أو غير ذلك، محبّ أو كاره صديق أو عدو الآخر يتحدد من خلال كل ذلك حيث تبقى الصفة الرئيسية هي الشكل البشري بالصورة الإنسانية على الرغم من أن الإنسان هو التطور النهائي للشكل البشري من باب تفريق كلمة /بشر/ إنها مؤلفة من كلمتي /بدء ـ شر/ اختصارها كان في بشر التي حددت النوع الفكري للإنسان بين إنسان خير وإنسان شرير وأيضاً هذه النظرية المتعلقة بالفلسفة الروحية فلسفة وجود قابيل وهابيل بعد هذا التحليل لمنظومة الآخر وجدنا أن المجتمعات العالمية جزّأت حضورها

في الروحي أولاً فكانت ضمن بيانات المقدس السماوي والمقدس الوضعي الفلسفي الثقافي أي أمم بوذية وهندوسية ومسيحية ومسلمة وكذلك قسمت نفسها إلى مجتمعات أولى وثانية وثالثة مجتمعات غنية ومجتمعات فقيرة وأيضاً ظهرت أمم تاريخياً ما زالت عناصرها مستمرة حتى اللحظة مثل الأمة العربية الأمة الفارسية، الأمة الأوروبية، الأمة الصينية الأمة الهندية إلخ...

من خلال سؤالك أستشف ما تصبو إليه وهو الأمة العربية وعلا قتها بالآخر..

الأمة العربية أمة مشرقة تاريخياً أسهمت إلى حد كبير في إغناء الثقافات العالمية ونشأة المنظومة الروحية وشكلت حاضنة تخصصية للديانة الإسلامية فاصطبغت بها وحقيقة سؤالك لا يخلو من الإثارة والعمق في الهدف المنشود وأعتقد أنك تريد أن تقول علاقة الإسلام بالآخر، إنما وجود الإسلام وظهوره من الحاضنة العربية وإسقاطه في ذات الوقت عليها، اختصت به فكان عنوان هذه الأمة العربية الإسلامية وحددت العربية مع الإسلامية نظرية نشوء عوامل إسلامية في محيط الجغرافية العربية

من ا لمحيط إلى الخليج وانتشاره بعيداً أو قريباً والإشكالية الحالية التي تطرح نفسها هل الأمة العربية الإسلامية مركبة أمام الآخر تقبل الآخر أو ترفضه والآخر هل يقبل هذه الأمة بشكلها الإسلامي؟ هنا تكمن المشكلة في السؤال واعتقد أنه يحتاج إلى بحث خاص حيث نكتفي بتعريف الآخر .

**◻ بناء على كلامكم هذا هل يصنف الكيان الصهيوني ضمن الآخر وما هي مقومات التعامل مع الأعداء في هذه الحالة؟!**

◻ ◻ الآخر ضمن مجموعة العداوة يحتاج إلى تعريف دقيق من أجل تصنيفه في مرحلة العداوة فالكيان الصهيوني مجموعة بشرية أي جنس إنسان وحينما يعتدي إنسان على إنسان ضمن مفاهيم العداوة القائمة على الاغتصاب والاستلاب والتعدي على الحقوق والتهجير وإفراغ الجغرافية وممارسة العنصرية يكون الآخر عدواً وشراً والمثل المضروب في الكيان الصهيوني ينطبق عليه ضمن منظومة العداوة الفكرية والتطبيقية فهذه العداوة ظاهرة واقعة محققة بينما هناك أشكال أخرى يحملها الآخر ضمن العداوات المخططة والمبرمجة ضمن مشروع تسلطي على مقدرات وعلى أفكار أو ضمن مشروع منع التطور أو التقدم أو إبقاء الآخر في حالة تخلف فيكون هنا الآخر ضمن مرحلة العداوة إذ التوافق والتضاد معه يظهر لنا مفهوم الآخر عدو ضمن شروط العداوة وصديق ضمن شروط الصداقة.

**◻ قلت في حوار سابق التعلق بالماضي والانحسار فيه عملية خطيرة جداً لكن الماضي هو التاريخ، برأيكم ما دور التاريخ في فهم الآخر وتحديد العلاقة معه؟!..**

◻ ◻ حينما قصدت سابقاً ضمن حوار بيننا أن التعلق بالماضي حالة خطيرة لا أقصد في الماضي التاريخ الدقيق والصريح والإيجابي إنما الانحصار ضمن العملية

الماضية أي ضمن النظر إلى حقب من الانتصارات أو الانكسارات، النجاحات أو الهزائم، لا ينبغي لأي كان الانحصار فيها بحكم أنها أطلال، فللماضي ذاكرة لا يمكن له أن يتخلى عن ذاكرته إلا انها تبقى ذاكرة نستحضرها أو نجبر على استحضارها من خلال الآخر أو أمامه إلا أنها من المستحيل أن تعود؛ قد تتشابه في حركة المسير إلى الأمام أو تستحضره إلى الأمام من أجل تلافي أخطاء الماضي أما أن تستدير إلى الوراء وتعيش فيه فمؤكد ان النهايات سلبية إلى درجة الإنهاء.

**□ دائماً تُطرح قضية الفكر عندنا بمقارنته مع الآخر ولا نقدر على طرح سؤال يهم وجودنا إلا وبتوسطه الآخر وعندما نسأل عن أنفسنا نسأل عبر مقارنته بالآخر لماذا برأيكم؟ وهل نعاني أزمة هوية؟!..**

□□ حقيقة أن الفكر لا يمكن أن يظهر بدون الآخر شريطة أن يكون فكراً خلاقاً ينبع من ذات الشخصية أو من شخصية المجتمع الخاص به أو الأمة الحامية له فالآخر هو الذي يحكم على هذا الفكر الآخر الاجتماعي من البنية ذاتها والآخر الدولة أو الأمة من خلال الشخصية والهوية والجنسية والآخر المتطلع من خارج المجتمع أو الدولة أو الأمة الذي يراقب حركة الفكر ونتاجه؛ أما ما قصدته في سؤالك أن الآخر يتمتع بالوصاية الفكرية أو الاستدراج الفكري كي يحمل هويته فأنا أدخل هنا ضمن نظرية التبعية أو التقليد أو النقل أو انهيار الشخصية أو إذابتها ضمن شخصية الآخر وهنا لا يكون فكر ولا إبداعٌ إنما هو كما ذكرنا، ومشكلة مجتمعاتنا العربية أنها مازالت تبحث عن إثبات وجودها ضمن نظرية فكرية خاصة بها وحتى اللحظة لا أعتقد أنها أنجبت في عصرها الحديث أفكاراً تجابه أو تقف بقوة أمام الآخر والسبب أنها مجتمعات روحية لم تستطع ان تنتقل إلى مفاهيم العلمية الإبداعية ولم تتعلق بمفهوم الفلسفة كجوهر للعلوم ولم تقدر الخروج من تحت عباءة التدين إلى الإيمان بحقيقة الحياة والاشتغال لها

**□ هناك رأي يقول إن حركة النهضة والإصلاح العربية لم تكن نتاجاً أصيلاً بقدر ما كانت نتيجة لاصطدامنا بالآخر فالآخر هو الذي حدّد شروط طرحنا لقضية النهضة و الاصلاح ما رأيكم ؟!**

□□ سؤالك يجيب عن ذاته ففيه تكمن الإجابة ولكن لا ضير أن نتحدث قليلا من باب ظهور مثقفي عصر النهضة بدايات القرن التاسع عشر وجميعهم درسوا في أوروبا من المتنورين المتدينين إلى متنوري الفكر والثقافة والعلم حيث نجد أنهم انحصروا ضمن مفاهيم الغرب ولم يكونوا سوى مترجمين دقيقين لفكره ضمن لبوس الشخصية العربية فلم يقدموا فكراً استراتجياً يخص الشخصية العربية وتقوقعوا على أنفسهم تحت مسمى النخب العربية ومنعوا الأجيال من التطور وأورثوا هذه

الأفكار للأجيال اللاحقة حتى التي اتجهت إلى عالم الشمال شرقا كالاتحاد السوفيتي روسيا حالياً..

وإلى الصين قاموا بالفعل عينه والذي قاموا به هو ما أطلق عليهم مفكرو عصر النهضة أؤكد أنه حتى اللحظة لم تخرج النظرية العربية من تحت عباءتي الشرق والغرب ولم تظهر حتى اللحظة فكرة عربية خلاقة بحكم التيه المستمر بين الأسئلة المطروحة هل نحن اشتراكيون أم نحن رأسماليون هل نحن إسلاميون أم نحن متشددون أم نحن وسطيون؟!

ما معنى كل هذا والكل يتهم بعضه حيث لم تأخذ الشخصية العربية هويتها النهائية ولم تكتسب حضورها الذي يجب أن تكون عليه فكان أنها تستباح بين الفينة والأخرى بشكل أو بآخر من الآخر وما أكثر الآخر!..

**□ يرى بعض القوميين العرب أن سبب انكسار المشروع القومي العربي هو نتيجة الانفتاح على الآخر ما رأيكم؟!..**

□□ لا أعتقد ذلك فهذا السؤال يقودنا إلى فلسفة الهروب إلى الأمام معنى الهروب إلى الأمام لبس الفكر العربي وسيطر عليه فبدلاً من تحليل الموقف أو الواقع أو الفكرة لحظة وقوعها في مأزق نرى تحميل الآخر مسؤولية حدوثها أو تراجعها أو حتى فشلها المشكلة في بدء الفكرة المشروع القومي العربي مشروع مهم جدا في سياق حديثنا قدمنا شروحا كثيرة حولها أي حول أهمية وجوده وتمتع الشخصية العربية بفكرته العميقة نحن بحكم أننا مجموعة أمم تاريخياً وحّدها المشروع الديني الإسلامي من باب شمولية أي دين في الانتشار وهنا ينبغي أن نتوقف حيث نقول: إن حداثوية الفكرة القومية التي بدأت ترانيمها مع النهضويين من المفكرين العرب وظهرت بقوة ضمن المشروع القومي الناصري وتعززت مع مشروع البعث العربي السوري و تداخلهما معا وتمتع نسبة لا بأس بها من العالم العربي بهذه الفكرة باستثناء الخليج و الأردن والمغرب الذين حملوا مناهضة هذا المشروع لمصلحة المشروع الإسلامي بشقيه الوهابي أولاً والإخواني ثانياً وهنا أتوقف لأقول أيضاً: إن عدم التنبه لهذين المشروعين أدى إلى انهيار مشروع القومية العربية وكذلك مشروع النهضة الفكرية العربية برمتها... لماذا؟ لأن المشروع الإسلامي الإسلاموي تخصص بلغته بالفقه والشرع والعقيدة أي بالعلوم الدينية فقط ولم يتجه للبحث في العلوم الدنيوية والتي تحمل قدراً هائلاً من أهمية الوجود الإنساني أي خدماته و الحفاظ على استمراره على عكس الديانات الأخرى التي اشتغلت في اللاهوت وجعلته خادماً أميناً وميسرا لعلوم الناس أي للعلوم الدنيوية فكان أن تطورت تلك الجماعات بفضل التأمل الحقيقي بالمنبع الروحي ومثالنا الطائرة من الطير والغواصة من الحوت والهليكويتر من الناموس والأمثلة كثيرة فإذا كان المشروع القومي العربي دعا إلى إظهار شخصية الأمة والارتقاء بها وتعزيز

وحدتها وإثبات وجودها إلا أنه تناسى أو ابتعد أو تجاهل أن إنسانه متدين ومشروعه الديني أقوى من مشروعهم العلمي وما نراه من خمس سنوات حتى اللحظة ما هو إلا تدمير للمشروع القومي العربي العلمي لصالح المشروع الإسلامي أرجو أن نعيد دراساتنا ولا ضير من الاعتراف بأننا أخطأنا كثيرا في رحلة بناء القومية وكأن بنا نبني على وهم إلى حد ما سقطت جميع الدول العربية الحاملة للمشروع القومي وبقينا نحن في سورية نحمل هذا المشروع وندافع عنه طالما أن البقاء للسلطة السياسية وقيادتها للمشروع القومي.

**□ إذا ما دققنا في واقعنا المعاصر نلاحظ أن ما نحتاجه كعرب عكس ما يحتاجه الآخر ـ الأوروأمريكي ـ في هذه اللحظة من التاريخ وذلك لسبب بسيط هو وجود تفاوت في التطور التاريخي بيننا وبينه...**

**برأيكم هل نحن ـ العرب ـ مضطرون لاتباع نفس المسار التاريخي الذي اتبعه الآخر طيلة مائتي سنة أم نحن قادرون على أن نتوصل إلى اكتشاف طريقنا الخاص بنا وبأقصر زمن وكيف؟!..**

□ □ الغرب الأورو أمريكي ولد حقيقة لحظة إعلان تأسيس الولايات المتحدة عام 1776 من خلال اتحاد 13 ولاية أمريكية ووضع الدستور الأمريكي ومكتوب على الدولار الطبعة الأولى قيامة العالم الجديد لماذا دخلت من هذا الباب وما الذي تعنيه قيامة العالم الجديد ولماذا أرفض المقارنة وأرجو من جميعنا مفكرين وباحثين وصحفيين و أدباء وكتاباً عدم المقارنة بل الاتجاه إلى امتلاك المعرفة و العلوم فإذا اعتبرنا الغرب عدواً أو اعتبرنا فارقاً كبيراً من حيث التقدم والتطور والانتاج ألا ينبغي أن يدعونا هذا كله للتعلم منه والاستفادة من السبل التي اتبعت واختصار الزمن من أجل اللحاق بالركب العالمي نحن حتى اللحظة لا نمتلك سوى ثقافة واحدة تحمل بين طياتها كل ما هو ليس علمي والنقل دون تحليل أو تدقيق فيما ننقله و الاعتراض دون مسوغات ..

حق العربي في الحياة حق إنساني مشروع صاغته قواعد وجود البشرية ولكن أن نقو ل دائما إن الغرب يمنع التقدم والتطور والتفكير أعتقد أنها أحجيات بالية لا منطقية فالذي ينشد الوصول يتأمل.. يفكر.. يخطط.. يسير يصل الهدف نحن نكتفي بالقول: إننا ها هنا باقون كالجدار ما أن يتهدم حتى نعيد بناءه حتى يصبح جدار فصل بين التقدم والتخلف نختبئ خلفه كمن يختبئ خلف اصبعه العلم متاح للجميع الفكر حق وملك للجميع لكن أين نحن؟ الغرب وصل إلى ما وصل إليه بفضل جهود أبنائه وإصرارهم أن يكونوا في العالم الأول أين هو إصرارنا أين هي قيمة وقوة إدراكنا بالاعتراف أين نحن؟ التعلم من العدو أو من الآخر مهم جدا و بدون هذا العلم وهذا التعلم نبقى في بحور العسل التي ما إن تخرج منها حتى تتألم وبقوة .

**□ الآخر ـ الأوروأمريكي ـ متقدم لنعترف بذلك؛ أما العرب فهم متأخرون لقد تقدم الآخر لأنه أخذ بقواعد وعلوم حديثة نظم بها مجتمعه وحياته فلماذا لا نتعلم منه على اعتبار أن الثقافة ليست حكراً على شعب بعينه فهي إرث عالمي مفتوح لجميع الأمم إضافة إلى أن بعضاً من الآخر فينا وبعضاً مما لديه مأخوذ عنا.**

□□ أعتقد أنني في رحلة حواريتنا قد أجبت على هذا السؤال ولكن لا ضير من التأكيد على أن الماضي الذي نحمله في أعماقنا من أهم عناصر تأخير هذه الأمة حيث مازلنا نكتفي بتفضيل الحسب والنسب ونتغنى بتاريخنا وما أنجزه المشروع الإسلامي الذي لم نستطع أن نحافظ عليه فانفرط عقد الأمة الإسلامية وعادت رويداً رويداً إلى أمم وعوالم ولغات: نحن اليوم أمام تحديات كبيرة وسؤال واحد كيف نثبت وجودنا من الحاضر و في الحاضر وكيف ننتقل إلى المستقبل ضمن أية صيغة وتحت أي مسمى لنأخذ مثلاً الأمة الإيرانية والتي استطاعت أن تحقق حضوراً بحكم أنها استطاعت تحديد أهدافها وفهمت أن مشروعها الإسلامي لا ينبغي أن يكون مؤخّراً لمشروعها العلمي وتطورها الدنيوي فغدا لها اسمٌ حقيقيٌ وكذلك الأمة الماليزية والأمة الأندونسية اليوم وأمام تطور الأجيال الهائل في تعاملهم مع التكنولوجيا الحديثة أين نحن من نظم الاستفادة من هذه الطاقات أعود لأقول أن عداء الآخر ووجود الآخر في الشكل العدائي أو الانتقالي أو التطور سببه أن الآخر القديم المسكون في داخلنا أقوى من أي آخر خارجاً عنها هو الذي يحكمنا في عملية التأخير الدائمة و القائمة لأن عملية التعليم والتعلم السائدة ضمن مجتمعاتنا العربية هي عملية وظيفية ليس إبداعية قد يصل البعض إلى مرتبة بروفسور- أستاذ - ومن جميع التخصصات إلا أن هذا الطموح أناني فردي حينما يتحول هذا الطموح إلى عملية إنتاج جماعية تؤمن بالجغرافية والأرض والآخر للتطور حينها نصل إلى مفهوم الدنيوية كعلوم حقيقية تسهم في تعزيز ثقافة الإنسان عندها نكون قد وضعنا أقدامنا على طريق التطور

**□ ظهر بين النخب العربية تياران في الموقف من الآخر:**

**الأول ـ تحزب للآخر وأخذ يبحث عن ذاته في نماذجه ويعتقد أن خلاصه بيد الآخر.**

**الثاني ـ افترض الصراع مع الآخر ودعا إلى إقامة علاقات تناحرية معه ورأى أن المشروع الثقافي العربي مرتبط بفك الارتباط معه برأيكم كيف يمكن أن نتواصل مع الآخر ونقيم علاقات ندية ومتوازنة معه تساهم في تحصين شخصيتنا العربية والإنسانية .**

□□ أجبتك كثيرا على خط البصر تحت منظومة أسئلتك التي ــ حقيقة ــ أشكرك على اختيارها والتي دارت حول مفهوم الآخر وما تفضلت به هناك منظومتان فكريتان أوّلهما : النظر إلى الآخر كمخلص ولذلك ينتمي إليه انتماء مطلقاً

والآخر الثاني رأى أن ذلك الآخر عدو مطلق من دون أن يستطيع أن يقدم مشروعاً ذا خصوصية ينبع من ذاتنا ولذلك سقط الاثنان وأسقطا معهما المشروع النهضوي العربي لصالح مشروع الآخر وتعزيز المشروع الإسلامي ومن خلال هذا الحوار المثير الذي ستتشره أدعو جميعنا لتقديم مشروع فكري نهضوي حقيقي يبدأ بعلاج المشاكل الفكرية أولاً وتشذيب الأفكار التي طرحت على مدى قرن من الزمن ومناقشة الأخطاء الحقيقة لا تحمل العصبية أو القبلية أو العشائرية أو الدينية أي أن يكون لنا مخطط إنجاز لمشروع حقيقي يبدأ من ذات الفرد العربية ينهي الآخر العقيم في داخلنا ويفتح بوابة جديدة من أجل حضورنا..

الأزمة التي عصفت وتعصف بمنظومة وجودنا العربي حملت غاية واحدة هي وأد فكرة إعادة تكوين الأمة العربية وحضور شخصيتها قوميةً ثابتة فإن لم ننتبه ونستدرك مسرعين سنبقى نهيم على وجوهنا بين هذا الآخر وذلك.

□□

شخصية العدد..

# الـــــذكرى اليوبيليـــــة لمـــيلاد الشـــاعر الروســـي العظيم ميخائيل ليرمنتوف

□ إعداد وترجمة: د. إبراهيم إستنبولي

في 15 أكتوبر الماضي، احتفلت الأوساط الأدبية والثقافية في روسيا والبلدان الناطقة باللغة الروسية وجميع محبّي الشعر الرفيع بمناسبة مرور 200 عام على ولادة الشاعر الروسي النبوي والعظيم ميخائيل ليرمنتوف (1814 – 1841). لم يعش ليرمنتوف سوى 27 سنة فقط.. لكنه أبدع كما لو أنه عاش قرناً كاملاً!

يُعتَبَرُ ليرْمَنْتف واحداً من أرفع ممثلي القيم الروحية – الجمالية للثقافة الروسية. ولد ميخائيل يوريفيتش ليرمَنْتف في الثاني (الرابع عشر) من شهر تشرين الأول من عام 1814 عند البوابة الحمراء لمدينة موسكو في عائلة ضابط متقاعد. بعد وفاة والدته باكراً (في عام 1817) قامت بتربيته جدته لأمه الغنية بعيداً عن والده. فقدمّت لحفيدها الوحيد والمحبوب كلَّ ما يلزم دون أنْ تبخل بالمال على تعليمه وتربيته. مما سمح له أن يتلقى تعليماً منزلياً ممتازاً: صار منذ الطفولة يجيد اللغتين الفرنسية والألمانية، وكان يجيد الرسم والعزف على البيانو وعلى الكمان.

وبسبب قلقها على صحة حفيدها الضعيف قامت الجدة باصطحابه في عدّة رحلات مرهقة إلى القفقاس (1818، 1820، 1825) بهدف العلاج بالمياه المعدنية. وقد تركت تلك الزيارات في ذاكرة ليرْمَنْتف آثاراً مدى الحياة ووجدت انعكاساً لها في أشعاره الباكرة: "القفقاس" 1830، "أحييك، يا جبال القفقاس الزرقاء!" 1832

انتقل في عام 1827 للعيش في موسكو، حيث تابع تعليمه في واحد من أفضل المراكز التعليمية في روسيا ـ بانسيون خيري تابع لجامعة موسكو، حيث بدأ كتابة الأشعار وقد أدرك أنّ الشعر – رسالته. في هذه الفترة يظهر تأثير بايرون على أشعاره، فيكتب عدة روايات شاعرية "بايرونية" ("الشركس"، "الأسير القفقاسي"، "المجرم"، "الأخوين")؛ وفي عام 1829 ينوي البدء بملحمة "المارد Demon"، التي سيتسمر في العمل عليها طول حياته.

في عامي1830– 1832 تابع تعليمه في فرع الآداب السياسية في جامعة موسكو... ولما لم يجد في محاضرات الأساتذة ما يرضيه، وبسبب إجاباته غير المُوقرة للأساتذة، فقد تقرر فصله من الجامعة ما دفعه للتقدّم بطلب استقالة واستقال من الجامعة في عام 1832.

### إبداع الفتى:

1830 – 1831 هي مرحلة الذروة في إبداع ليرْمَنْتف الشاب. إذ كان يعمل خلالها بوتيرة عالية جداً: فقد جرّب على مدى عامين جميع الأجناس الشعرية: الرثاء، الرومانس أو الأناشيد، الإهداءات ... الخ. كما راح الشاعر يدقق في عالمه الداخلي محاولاً أن يعبِّر بالكلمة عن مكنوناته الروحية الدفينة. كما أنه لامس المسائل العامة للدنيا والحياة الجمالية للشخصية. وقد كانت دراما "الإنسان غريب الأطوار" بمثابة المحور في موتيفات السيرة الذاتية لشعره الغنائي في تلك الفترة.

ولكن كان واجباً عليه أن ينهي تعليمه.. وقد خطط لأن ينجز ذلك في جامعة بطرسبورغ، إلا أنه كان سيضطر لأن يبدأ من جديد من السنة الأولى، باعتبار أنهم لم يكونوا ليحتسبوا له دراسته في موسكو نظراً لكونه مفصولاً من الجامعة، ولأنه لم يرد أن يخسر عامين فقد غير خططه بشكل حاد.

لذلك انتسب في أكتوبر من عام 1832 إلى مدرسة ضباط الحرس الملكي وحصل في عام 1834 على رتبة ضابط ـ حامل العلم في فوج الخيالة .. الذي كان يتمركز في القرية القيصرية( تسارسكويه سيلو). إلا أن ليرْمَنْتف، وبعد أن شعر بنفسه طليقاً، راح يقضي أغلب أوقاته في بطرسبورغ. وقد كانت ملاحظاته ونتائج مراقبته لحياة الطبقة الأرستقراطية هي الأساس، الذي نشأت عليه مسرحيته "حفلة تنكرية Mascara" (1835) والتي كان يتوخى أن تكون على النحو التالي: " مسرحية هزلية Comedy على شاكلة "وذو العقل يشقى"(1)، مع التركيز على النقد الحاد للأخلاق السائدة في تلك الحقبة. ولكنه عندما تيقن بأن مسرحية "Mascara" لن تجتاز الرقابة، قرر أنْ يعود إلى النثر: راح يكتب رواية "النبيلة ليغوفسكايا"، حيث يظهر اسم بيتشورين(2) لأول مرة. وقد ارتبطت بعض المحطات من السيرة الذاتية في الرواية مع

النبيلة فيرونيكا لوبوخينا، التي حافظ الشاعر تجاهها على مشاعر عاطفية عميقة طوال حياته.

## "مقتل بوشكين" والنفي الأول:

بيد أنّ خبر مقتل بوشكين هزّ كيانه، فكتب في اليوم التالي قصيدته "في مقتل شاعر"، وبعد أسبوع – كتب الأسطر الستة عشر الأخيرة من تلك القصيدة، التي جعلته مشهوراً على الفور، والتي راح "الجميع" يرددونها عن ظهر قلب.. على أثر ذلك وبتهمة "نشر وكتابة أشعار ممنوعة" تم اعتقال ليرْمَنْتف في 3 آذار من عام 1837.. وفي أثناء ذلك الاعتقال قام بكتابة مجموعة من القصائد: "السجين"، "الجار"، "صلاة"، "أمنية". ثمّ بأمر من القيصر تم نفيه إلى القفقاس في الأول من نيسان. وفي طريقه إلى المنفى توقف ليرْمَنْتف لمدة شهر في موسكو، حيث كانت تجري الاستعدادات للاحتفال بالذكرى الخامسة والعشرين لمعركة بورودينو(3).. وهنا يعود الشاعر للتدقيق في قصيدته "ساحة بورودينو".. لتظهر في النهاية قصيدة "بورودينو"، التي ستنشر في مجلة "المعاصر" في عام 1837.

في المنفى تعرّف ليرْمَنْتف على الديسمبريين(4)، الذين كانوا ينفذون عقوبة النفي أيضا. وهناك راح ليرْمَنْتف، إلى جانب الشعر، يمارس الرسم المائي ويرسم بالزيت كاشفاً عن نفسه كفنان تشكيلي موهوب.

عملياً، إنّ كل ما كتبه ليرْمَنْتف في الفترة بين النفي الأول والثاني، إنما هو مرتبط بشكل رئيسي بالقفقاس الذي وجدت موضوعاته وصوره انعكاساً في أشعاره الغنائية، وفي رواياته الشعرية، كما في روايته النثرية "بطل من هذا الزمان" 1838. بل وفي الكثير من رسومات ولوحات ليرْمَنْتف – الفنان التشكيلي الموهوب بحق.

في عام 1838 وبفضل جهود جدته وشفاعة جوكوفسكي(5) تمكن ليرْمَنْتف من العودة إلى بطرسبورغ، حيث راح يزور المسرح بشكل يومي تقريباً. كما أنه أقام علاقة صداقة مع جوكوفسكي. وفي هذه الفترة ظهرت للعلن بدون توقيع قصيدته "نشيد عن القيصر إيفان فاسيلييفيتش..."، التي لم تسمح الرقابة بنشرها من قبل.

وفي عام 1839 يتقرب من هيئة تحرير مجلة "أوراق وطنية" وبالتدريج يدخل في حلقة أدباء بطرسبورغ، حيث يزور أمسيات شعرية ويلتقي مع تورغينيف وبيلينسكي. وتتطلع إليه الأوساط التقدمية على أنه أمل الأدب الروسي. "لقد ظهرت في روسيا موهبة أدبية عظيمة – إنه ليرْمَنْتف" – أعلن بيلينسكي.

## النفي الثاني ومقتل الشاعر

ولكن في عام 1840 وعلى إثر مبارزته مع ابن المبعوث الفرنسي تم نقل ليرْمَنْتف إلى كتيبة المشاة المشاركة في الأعمال العسكرية في القفقاس. وقد شارك في المعارك وقام "بتنفيذ المهمة الملقاة على عاتقه بشجاعة نادرة وبكل دم بارد". وفي

بداية شباط 1841 حصل ليرْمَنْتف على إجازة لمدة شهرين وجاء إلى بطرسبورغ وفي نيته تقديم استقالته من الخدمة والبقاء في العاصمة. ولكنهم رفضوا له ذلك كما رفض القيصر نيكولاي الأول التماساً مُقدّما له بمنح ليرمنتَفْ وساماً وذلك بالرغم من الشجاعة، التي أبداها الشاعر في معركة نهر فاليريك. بل أكثر من ذلك، طُلب منه أن يغادر بطرسبورغ في مدة أقصاها 48 ساعة وليلتحق بكتيبته في القفقاس.

وفي طريق عودته إلى القفقاس، تقدم ليرْمَنْتف بطلب السماح له بالتوقف في مدينة بياتيغورسك من أجل العلاج. وقد كتب هناك في دفتر يومياته آخر قصائده: "الجدل"، "الجلمود"، "الورقة"، "الحلم"، "اللقاء"، "النبي"، "وحيداً أخرج إلى الدرب" وغيرها.

ويشاء القدر أن يلتقي هناك بأصدقائه القدامى ومن ضمنهم زميله في الكلية العسكرية ن. مارتينوف. وفي إحدى الأمسيات وبعد المزحة المهينة التي رماها ليرْمَنْتف له، فقد دعاه مارتينوف إلى المبارزة. وقد تمت المبارزة في 15 حزيران من عام 1841. "لقد أصابت الأدب الروسي المسكين خسارة عظيمة جديدة" ـ كتب بيلينسكي. لقد قتل الشاعر.

تم دفن ليرْمَنْتف في مقبرة بياتيغورسك. ولكن فيما بعد وبناء على طلب جدته، تم نقل الرفات إلى مقبرة العائلة في بلدة تارخانا.

تمتاز أشعار ليرْمَنْتف بابتعادها عن الحياة الدنيوية بترفع وشموخ، وباحتقار المعيشة المبتذلة، بالانجذاب نحو الخلود، نحو الله. وفي سعيه إلى الخلود كانت تنتاب ليرْمَنْتف مشاعر الاستكانة السعيدة والهارمونيا الجمالية. عند ذاك فقط كانت تستكين روحه القلقة، وعند ذاك فقط وفي حالة من الاحتقار الحدسي كان ليرْمَنْتف يبدأ بإدراك "السعادة في الأرض" ويرى الله في السماوات. وعندئذ كان شعره يخلق موتيفات رقيقة للغاية من حيث نبرتها الدينية العميقة، وطفولية من حيث اندفاعها العفوي .. موتيفات تنبض في هكذا قصائد مثل: "في لحظات الحياة الصعبة"، "عندما يضطرب الحقل الأصفر"، "أنا، يا أم الرب" وغيرها. إن ليرْمَنْتف بالذات، مَن أبدع ملحمة "Demon"، هو الذي كتب تلك السطور المباركة التي تنحفر في ذاكرة القارئ إلى الأبد:

**سأعطيك لأجل السفر**
**أيقونة مقدسة،**
**رجاءً، ضعها أمامك**
**وأنت تصلّي للرب.**

**نبوية الشاعر**

كان ليرْمَنْتف واثقاً بأنه لا يمكن أن يوجد أي تواطؤ بين الشاعر ـ النبي وبين الرعية الخالية من الروح، كما لا يمكن أن تكون ثمة أية مصالحة بينهما. وقد عكس تلك الفكرة بأبيات مصقولة في واحدة من أروع التحف في الشعر العالمي:

**منذ أن منحني القاضي الأزلي**
**بصيرة النبي،**
**وأنا أقرأ في عيون الناس**
**صفحات من الحقد والرذيلة.**
**إلى المحبة أنا رحتُ أدعو**
**وأنشر تعاليم الحق النقية:**
**راح كل المقربين مني**
**يرمونني بالحجارة مسعورين.**
**رشَشْتُ رأسي بالرماد،**
**فقيراً هربت من مدن العباد،**
**وها أنا أعيش في الصحراء،**
**كما الطيور، آكل من نعمة الرب.**
**أحفظ الوصية الأبدية،**
**المخلوقات الدنيوية هناك تخضع لي،**
**والنجوم تطيعني،**
**وهي تلعب بالأشعة بفرح.**

فالحياة اليومية مبتذلة ولا معنى لها من دون دفقات روحية قوية باتجاه الخلود، نحو الكمال الرباني. وحتى الحب الأرضي غير قادر على ملء ذلك الفراغ.

**أشعر بالسأم وبالحزن، وليس مَنْ أمدُّ له يدي**
**في لحظة نكبةٍ روحية...**
**والأمنيات! .. ما فائدة التمني عبثاً وبشكل دائم؟..**
**والسنون تمضي ــ الأفضل من بين السنين...**
**أن أهوى ... ولكن مَن؟ .. لبعض الوقت ـ لا يستحق الأمر**
**وأن أهوى إلى الأبد لمستحيل...**
**وإن أنظر إلى نفسي؟ ــ ليس للماضي هناك من أثر:**
**والفرح، والعذابات، وكل شيء لا قيمة له...**
**وما العواطف؟ ـ عاجلاً أم آجلاً سيزول**
**أثرها الحلو حين يتكلم العقل،**
**والحياة، إذا ما نظرتَ حولك بانتباه بارد**
**مجرّدُ نكتةٍ فارغة وغبية ...**

كانت روح ليرمَنْتف الجبارة في اشتعال دائم، "طافحة بالطموح الساحر"، مثقلة بالحزن المستمر من الذكريات حول شيء ما، شيء كان، عندما لم يعد موجوداً. وإذا كنا نتخيل الحياة البشرية، الممتدة ضمن حدود الحقيقة اليومية المعروفة، مؤقتة ونهائية، فإن ليرمَنْتف على العكس، كان يحمل في طيات نفسه إدراك ما هو أبدي، ما هو محاط بصقيع الفضاءات السماوية، خارج الزمن وخارج الكون، ليضيع في ضباب الخلود الذي انقضى والذي سيكون. لقد كان ليرمَنْتف طيلة حياته القصيرة هدفاً لملاحقة ومراقبة قوى كونية. وقد صار نفيه إلى القفقاس، وأخيرا مقتله في المبارزة ـ النهاية المنطقية لذلك الصراع غير المتكافئ، الذي خاضه الشاعر الروسي ضد الشر المطلق.

هنا ترجمة لبعض قصائد الشاعر

1

غصن فلسطين( 6 )

قلْ لي، يا غصن فلسطين،
أين نمَوْتَ، أين أزهرت؟
أيّ تلال وأية وديان
كنت تُزيِّن؟
وهل داعبك شعاع الشرق
عند مياه الأردن الطاهرة،
أم رياح ليلية هزّتك بحنق
في جبال لبنان؟
وهل كان أبناء أورشليم الفقراء
يتلون صلاتهم بخشوع،
أم كانوا ينشدون أغانيهم التراثية
وهم يضفرون أوراقك؟
أما زالت تلك النخلة حية حتى الآن؟
وهل ما زالت تجتذب
برأسها ذي الأوراق العريضة
عابرَ الصحراء في أوقات الصيف القائظة؟
أم أنها ذبلت، كما هي حالك،
من جراء الفراق الشجي،
وليغطي غبارُ الوادي
بلهفة تلك الأوراق المصفرّة؟ ..
اخبرني: مَن الذي حملك
بيد ورعة إلى ذلك المكان؟
كم كثيراً راح يحنو فوقك بحزن؟
وهل تحتفظ بآثار الدموع الحارقة؟
أم أنه، الأفضل من بين جند الله الأخيار،
كان بجبين ناصع البياض،
ومثلك، جدير بالسماوات أبداً
أمام الرب وأمام الناس؟..
مصاناً بعناية خفية
تقف، يا غصن أورشليم،
أمام الأيقونة الذهبية،
كحارس أمين على الأماكن المقدّسة!
غسق شفيف وشعاع قنديل،
هيكل وصليب، ورمز مقدّس...
كل شيء مفعم بالسلام وبالمسرّة
من حولك ومن فوقك...

2

إلى...

أنا لن أتذلل أمامك،
فلا سلطة على قلبي لا لسلامك ولا لعتابك.
اعرف: نحن من هذه اللحظة غريبان.
لقد نسيتِ: فأنا لا أبادل الحرية بالضلال.
مع أني ضحيتُ لسنوات
لأجل ابتسامتك وعينيك،
وبالتالي كنتُ أرى فيك
أملَ أيام الفتوّة زمناً طويلاً،
إذ كرهتُ العالَمَ بأسره
لكي أُغرمَ بك بقوة أكبر.

ومَن يدري، ربما إنَّ تلك اللحظات
التي قضيتها بالقرب منك،
إنما انتزعتها من الإلهام!
فبماذا أنتِ عوّضتِ عنها؟
ربما، مسلحاً بإرادة الروح
وبمحبّةِ السماء، كنتُ سأمنح
العالَمَ هبةً رائعة، وهو بدوره
كان سيمنحني الخلود؟
لماذا وَعدتِني بكلِّ الرقّةِ
أنْ تكوني البديل عن تاجه،
لماذا لم تكوني منذ البدء
كتلك التي صرتِها فيما بعد!
أنا أبيٌّ! – اعذريني! ولتغرمي بآخر!
هيا احلمي أنْ تجدي الحبَّ عند غيري.
فليس ثمة ما هو أرضي
ويستحق أنْ أصبح عبداً له.
على الأرجح، أنني سأغادر
إلى جبال غريبة تحت سماء الجنوب؛
لكن يعرف واحدنا الآخر جيداً
فكيف يمكن أن ننسى بعضنا.
من الآن فصاعداً سوف أستمتع
و سأقسم لكل واحدة بأنني مغرم بها.
مع الجميع سوف أتسلى،
دون أنْ أرغبَ بالبكاء مع أحد!
سوف أخادع بلا رهبة من الرب،
لكي لا أغرم كما سبق وأغرمت –
وهل يمكنني احترام النساء
بعد أن خانني ملاكي؟
كنتُ مستعداً للموت وللعذاب
وأن أدعو العالم بأسره للمبارزة،
من أجل أنْ أصافح –
أنا الأحمقُ! – يدَكِ الفضة!
لقد وهبتك روحي
قبل أن أعرف خيانتك الغادرة،
فهل كنتِ تعرفين قيمة مثل تلك الروح؟
كنتِ تعرفين ـ أما أنا فلم أكن أعرفك!
1832

3

**من غوته**

ذرا الجبال
تغفو في ظلمة الليل،
والوديان الهادئة
مفعمة بالعتمة المنعشة.
الدرب لا تثير الغبار،
والأوراق ساكنة ...
هيا تريث قليلاً،
فسوف ترتاح أنت أيضاً.

**تنويه:**

القصائد المترجمة من "أنطولوجيا الشعر الروسي" – قيد الطباعة.

## هوامش

(1) العنوان الحرفي هو "مصيبة من العقل" ـ مسرحية هزلية شعرية للكاتب والدبلوماسي الروسي الكساندر سيرغييفيتش غريبوييدوف الذي كان سفيراً لروسيا في طهران عام 1828 حيث قتل بسبب تآمر الإنكليز والمتشددين الفرس عليه.

(2) هو البطل الرئيسي في رواية ليرْمَنْتف الشهيرة "بطل من هذا الزمان" .. والرواية مترجمة إلى العربية.

(3) بلدة بالقرب من موسكو جرت فيها عام 1812 معركة حاسمة بين القوات الفرنسية بقيادة نابليون والقوات الروسية بقيادة الجنرال كوتوزوف .. كما وجرت فيها معارك طاحنة عام 1941 .. وقد تحولت البلدة إلى متحف تخليداً للشهداء في المعركتين ..

(4) هم النبلاء الروس الثوريون الذين قاموا في عام 1825 بانتفاضة ضد النظام القيصري وضد نظام القنانة ...

(5) من كبار الشعراء الروس الكلاسيكيين 1783 – 1852 .. ترجم إلى الروسية ملحمة الأوديسة وأعمال شيلر وبايرون وغيرهم.

(6) كتب ليرْمَنتف هذه القصيدة بعد أن رأى سعفة نخيل ترمز إلى فلسطين.

□□

قراءات نقدية..

# (المطعـــون بشـــرفهم) بين الواقع والمتخيل

◘ عوض الأحمد

(المطعون بشرفهم) رواية للروائي وفيق يوسف، وقد فازت بجائزة الرواية في الشارقة، وتقع الرواية في 259 صفحة وجاء العنوان موضحاً لمضمون العمل وإلى جانب العنوان نقرأ أكثر من عتبة من عتبات النص لدوستويفسكي (الشياطين) قائلاً (فلتسقط الثقافة كفانا علماً، لدينا بدون العلم مواد تكفينا لألف سنة ولكن على المرء أن يتعلم الانضباط. إن الأمر الوحيد الذي ينقص العالم هو النظام).

ويقول وول سونيكا: (الإنسان المهان إنسان ميت). يرصد الروائي وفيق يوسف في روايته الحالة الاجتماعية والفكرية والأخلاقية لمجتمعنا السوري في فترة الستينات وما بعد ولاسيما بداية الوحدة السورية المصرية وذلك من خلال سبر ودراسة الأعماق الفكرية والنفسية لشخصياته وتضم الرواية ما يزيد على عشرين شخصية من شخصيات رئيسة وشخصيات ثانوية وكانت شخصية مصعب وشخصية سلمى من أهم الشخصيات وشخصية أسعد زوج سلمى من الشخصيات الثانوية.

والروائي وفيق يوسف يجعلنا من أول الرواية نعيش في الجو العام للأحداث والجو الخارجي. حيث المطر والأزقة الضيقة والشوارع الفسيحة وانفتاح أبواب السماء كلها دفعة واحدة، ثم الوصول إلى المحل العتيق شبه المطعم وأصوات الضجيج وقرقعة الكؤوس والصحون.

ونجد الاهتمام بالوصف الخارجي والوصف الداخلي لشخصيات الرواية فنجده يصف لنا أسعد زوج سلمى وصفاً خارجياً قائلاً (كان الزوج جالساً على الأريكة الواسعة المواجهة للتلفزيون، وجه مستطيل شاحب، ضامر الأوداج، جسد نحيف مرخي، وعينان واسعتان سوداوان....)

وإلى جانب وصف الشخصيات اهتم الروائي وفيق يوسف بوصف الأشياء الخارجية كالشوارع والمنازل والصالونات فهو يقول في وصف ذلك: **(قاده أحد العناصر عبر ممرات ودهاليز طويلة إلى صالون فسيح، شبه مظلم، مؤثث الشكل بشكل عابر مرتجل، ولكن بطريقة توحي بالرهبة، وهناك كان عليه أن ينتظر زمناً خيل إليه أنه لن ينتهي أبداً. كان عنصر الرهبة والخوف هو ما يتحكم بفضاء هذا الصالون ويفرض حضوره على الزائر بطريقة لا يمكن التملص منها. فبالإضافة إلى الهواء الساكن سكوناً يخفي قلقاً محتملاً ورعباً منتظراً ويتداخل معه طنين النهار وتكتكات ساعة الحائط المرتجفة)** ص 179 رواية المطعون بشرفهم رواية غنية بالعلاقات ولاسيما العلاقة بين سلمى وأسعد والعلاقة بين مصعب وأسعد وموقف مصعب من أسعد، والعلاقة بين سلمى وأسعد والتي بدأت بالإعجاب والحب ثم بالزواج وإنجاب طفل، غير أنها لم تستمر فقد كان الصراع قائماً بينهما لأسباب كثيرة وانتهت إلى الطلاق. وتقول سلمى في ذلك الأمر: **(لم أعد أستطيع التعرف إلى زوجي السابق، الشاب الخجول المتلجلج الهادئ، راح يضرب ويضرب دونما مبرر، واستشرس أكثر وانهمرت عليّ الصفعات والركلات ثم ألقاني أرضاً وفك حزامه وبدأ... وجرني من شعري عبر ممرات وغرف المنزل وهو يجأر ويزأر.... كنت ممدة على الأرض شبه عارية)**.

أما علاقة مصعب بأسعد فلم تكن أحسن من علاقة سلمى بأسعد هذه العلاقة قائمة على الصراع العنيف ووصل الأمر إلى الضرب واستخدام السلاح وذلك بسبب معاملة أسعد السيئة لسلمى وتهديد أسعد لسلمى بالثأر من مصعب وتزويد المقدم بمعلومات عن نشاط مصعب.

تركز رواية المطعون بشرفهم على موقف المثقف من الوحدة، ففي عام 1958 تم الإعلان عن قيام الوحدة بين القطرين العربيين سوريا ومصر وهي أول تجربة وحدوية في تاريخ العرب الحديث وأقوال مصعب تدين الواقع العربي المتخلف سياسياً واجتماعياً وتدين الحماسة الفارغة والتفاوت الطبقي والثورية الشكلية والشعارات وعدم التمسك بالأرض.

وقد أدت التغيرات السياسية السريعة والتفاوت الاقتصادي الكبير بين الطبقات

الاجتماعية إلى تصدع في الأبنية الثقافية والاجتماعية والتقليدية، وإلى إدراك المثقف العربي لانهيار المعايير والقيم التي تحكم سلوك الفرد وتصرفاته. وتفاقم إحساس المثقف بالغربة والانعزال، وبهامشية وضع إزاء المؤسسات السياسية والاجتماعية القائمة، ويقول مصعب: (**ثم إن المثقف العربي أكثر الكائنات الحية هزيمة، لأنه الأكثر إحساساً بوطأتها وإدراكاً لذلك إن كل شيء يلفظه خارجاً بفظاظة لا أحد يريده. لا السلطة ولا المعارضة ولا الشعب ولا المؤسسات ولا الجامعة ولا البحر ولا الهواء ولا الشمس، إنه فائض عن الحاجة تماماً**) ص 203.

ويصف الروائي لنا مشهد وصول جمال عبد الناصر إلى المدينة بشكل مؤثر قائلاً (**كان المشهد غريباً وربما لن يتكرر قط لقد بدت المدينة وكأنما أفرغت من سكانها، وبدأ البشر وكأنهم هجروا منازلهم متجهين نحو مركز المدينة، نحو الساحة المطلة على قصر الضيافة، وبدت العيون ماضية نحو قرن لا ينتظر أحداً. وبقينا مع أمي التي كانت ترفعنا أنا وسمى كلاً منا على كتف وتهتف: انظروا، انظروا جيداً، إنه هناك ما أجمل وجهه!**) ثم يعرض لنا الروائي مشهداً آخر يوم رحيله يوم توقف قلب عبد الناصر فقد كان يوماً حزيناً (**وصلني الصراخ والعويل فالتفت لأفاجأ بالحانوتي الهرم يخرج إلى الشارع المطر وهو يلطم وجهه بيديه ويشد شعره وينشج في بكاء حارق ومن ثم يقع على الأرض متمرغاً في الوحل والطين والمطر لتخرج جارتنا في ذلك الصباح الجنائزي.... تندب الفارس الذي ترجل**)...

فهذا الرصد للوحدة السورية المصرية وموت جمال عبد الناصر مس أعماق مصعب وهذا ما يمس أعماق الإنسان العربي السوري بوعيه لأهمية الوحدة بين القطرين المصري والسوري.

كما ترصد رواية (**المطعون بشرفهم**) الموقف الاستعماري الأوربي الأمريكي من الشرق العربي (**والأوربيون يحاربوننا ويتغزلون بنا! يسعون لتحطيم الطفولة البشرية إلى جثة محطومة**).

ويصف الروائي الأمريكان بالجرافة (بالدوزر) تتقدم وتكسح في طريقها كل شيء ثم يجري مقارنة بين الأوربيين والأمريكان قائلاً: (على الأقل كان الأوربيون يعترفون بنا وبفضلنا عليهم ولكن هؤلاء لا يعترفون بشيء؟ اللعنة إنهم يشطبونك ببساطة ويتابعون سيرهم.

ويرى الغرب أن ثقافتنا وأدياننا وتراثنا ومقدساتنا وأساطيرنا ليست بالنسبة إليهم أكثر من مواد دراسية مفيدة لفهم كيفية ضبطنا وشطبنا.

ويبرز الراوي العلاقة بين المثقف والسلطة ويرى أن المثقف العربي أكثر

الكائنات الحية هزيمة لأنه الأكثر إحساساً بوطأتها وإدراكاً لذلك.

ويظهر الراوي قرف مصعب من الثقافة المهزومة ومن البكائيات والمناحات، وقرفه من انسحاب المثقف من المواجهة والواجهة معاً. وهو يرى أن عصر المساومات والتسويات قد انتهى وأن لعنة المساومة والحلول الوسطى هي التي أوصلتنا إلى هذه المهاوي المخيفة. وهنا لن يسمح لهم مطلقاً بتلويث شرفه وشرف أخته الطاهرة المكابرة (إنه سيستعيد شرفه وبقوة، وهذه هي الطريقة الوحيدة الممكنة، الهجوم! إن الغثيان يملأ روحه من قوة الانحدار والانحطاط التي تمنع البشر من مواجهة كل هذه الأنقاض وتشدهم إلى الأسفل باطراد وتنزلق بهم دونما أمل..) ص 140.

ويحمل الزمن مسؤولية قيام إسرائيل والهزائم التي حلت بالعرب قائلاً (**ــ هل تعلمين؟ فعلاً إن الزمن مطب حقيقي.. مغطس نتن.. تصوري لو كان عبد الناصر في العشرينات مثلاً بدلاً من الخمسينات والستينات مع مصطفى كمال مثلاً... ما كان لإسرائيل عندها أن تقوم أبداً**)..

إنّ استخدام المخيلة في مجال الرواية، يطرح على الراوي مراجعة التصوير النظري الذي يحدد الخصائص الوظيفية للمخيلة في المجال الإبداعي بصورة عامة والرواية بصورة خاصة. وتستطيع المخيلة الإبداعية أن تشيد واقعاً جديداً هو الواقع الروائي الذي يعيد صياغة الواقع اليومي عن طريق تصعيده والسيطرة عليه من الجوانب كافة كما تتناول رواية (المطعون بشرفهم) جانباً هاماً من جوانب المقاومة الفلسطينية وتجربة العمل الفدائي وحصار بيروت والخروج منها ومعارك بيروت والمعارك في قلعة الشقيف فيرى أن معركة بيروت هي الحلقة الأخيرة من المسلسل العربي الطويل.

(**وإننا بعد بيروت خرجنا من التاريخ والجغرافية معاً وإن المنطقة برمتها سقطت... ولطالما انفجر أمامي بشراسته المعهودة في تلك الأيام**) ص 61.

ويقوم بتعرية كل من يقف ويراهن على الموقف الأمريكي المتآمر من القضية العربية ولاسيما الوجود العربي والاحتلال الإسرائيلي لفلسطين محذراً من هذا الموقف ومن إغراءات الجنسية الأمريكية...

(**من المؤكد أنه لو عرضت الجنسية الأمريكية على شعوب الأرض كافة لما تردد أحد في تلقفها لا أحد يتوقف ليراجع حساباته. لا أحد يهتم فيما إذا كانت المسألة تستحق بالفعل كل هذه الفاتورة الباهظة التي يدفعها من روحه وذاته وحقيقته لا أحد يعنيه ما إذا كانت هذه السرعة والتسريع للزمن عامل صعود أم انهيار**) 167.

والسمة الرئيسة في الرواية هي سبر أغوار المثقف والدخول إلى أعماقه وتحليل أبعادها النفسية ودراسة الشخصية ورصد علاقتها العامة والخاصة وأبرز الكاتب جانباً من التضاد بين المثقف وضابط التحقيق فها هو مصعب يقول (إنني مهزوم، هذا صحيح، ولكنني لن أعترف لكم بذلك لن أمنحكم الفرصة للسخرية مني! أجل يا سلمى.. ومع ذلك فأنا كنت أكابر، أكابر وأتكبر! ألا تجدين في هذا كله شيئاً غريباً؟!)

كما تتناول الرواية فكرة الديمقراطية وملف الأقليات من خلال الحوار بين مصعب والمحقق:

**(أنت تلمح إلى الوضع السياسي للبلاد؟!..**

**- لم أقصد ذلك.**

**- إذن؟! قصدت أن أؤكد على مسألة الديمقراطية)...**

كتبت الرواية بضمير المتكلم فكان أكثر من الضمائر الأخرى كالغائب واعتمد الكاتب أسلوب التقسيم الرقمي أي تقسيم العمل إلى فصول مثل مصعب - سلمى - أسعد وإلى أعداد أي إلى 1 - 2 - 3 - 4.

وظف الكاتب تقنيات الرواية من الحوار فجمع بين الحوار المكثف الرشيق والحوار الطويل بين الشخصيات وتوظيف المثل الشعبي كقوله.... ألا تذكر المثل العربي (ثلثا الطفل لخاله)....

وتوظيف الشعر وهناك اقتباسات من ديوان بدر شاكر السياب أنشودة المطر وتوظيف شعر لمحمود درويش.

**(مطر، مطر، مطر**

**في كل قطرة من المطر**

**حمراء أو صفراء من آجنة الزهر**

**وكل دمعة...**

**كفى... كفى)**

تشكل اللغة الشعرية عصباً مركزياً في نسيج النص الروائي ويتضح هذا في رواية المطعون بشرفهم في الاقتصاد اللغوي المتمثل في التركيز والتكثيف والمفارقات اللفظية والرموز والمفردات والتراكيب المصقولة وتكثيف اللحظات المأساوية.

**(كانا ملتصقين على الشاطئ، والحصى تلتمع بخبث مكتوم تحت قدميهما، وكان ثمة نوارس تنأى بعيداً، كأنما أدركت ضرورة ذلك. وبدت السماء صافية، أما البحر فقد صمت مراقباً الوضع بيقظة)**... وتوظيف الاسترجاع في أماكن كثيرة...

**(كنت أستمع إلى أخبار بيروت فأجد فيها جحافل الصليبين الجائعة والزاحفة من الشمال، والموعودة بكنوز الشرق...).**

كما وظف الاستذكار...

**(أتذكر مشاكستها ومعاركها التي لا تنتهي مع أبناء الجيران وبناتهم، أتذكر دوري كنصير لها أبداً، كم كلفني هذا الدور؟ كم مرة كنت هدفاً لاعتداءات متتالية من أطفال الحي بسببها.. أتذكر ذلك الصباح الباكر الذي تأخرنا فيه عن المدرسة لننشغل بسرقة الرمان من شجرة على الطريق داخل حديقة الجيران، كيف تسلقنا جدار الحديقة لنملأ جيوبنا بالرمان الشهي)** ص 116.

استطاع الكاتب وفيق يوسف في خلق صورة لشخصية البطل الروائي مصعب في روايته نابعة من بنية الكاتب الفكرية متضافرة مع موهبته وتستمد وجودها من مكان معين وزمان معين وتصور الرواية قصة بحث البطل عن قيم إيجابية ورفضه للقيم السائدة فكلما ازداد وعيه بأزمته واجهته ضرورة اختيار موقف بعينه فإما الانسحاب من الواقع والهرب واللامبالاة واليأس والتشاؤم وهذا ما فرضه مصعب وظل يناضل من أجل تغيير الواقع والسير نحو مستقبل أفضل وأكثر تلاؤماً مع القيم الحقيقية التي يسعى إلى تحقيقها.

□□

قراءات نقدية..

# الرواية تخلق اللوحة

## "روسهالدة" ـ هرمَان هسّه

□ ثائر زين الدين

**روسْهالدة هو اسم "العزبة" أو المزرعة التي تشكّلُ فضاءً للأحداث ولحركة الشخصيّاتِ القليلةِ جداً ضمن الروايّة التي تحمل العنوان نفسه للروائي الألماني المعروف هرمان هسّه(1877– 1962). يبدأ الراوي العليم بسردِ ما لديه مُحدّداً زمن ذلك بعد عشر سنواتٍ من شراء روسْهالدة:**

**"قبلَ عشرِ سنواتٍ اشترى يوهان فيراغوث عزبة روسهالدة وانتقل إليها، كانت منزلاً قديماً مهجوراً ذا ممراتٍ، حديقةٍ نما عليها العشب واستطال، وغطّت الطحالبُ المقاعد، وتشققت درجات السلم الحجريّة..إلخ"(1).**

يعيشُ الآن في روسهالدة المتراميـة الأطـراف ثلاثـةُ أشخاصٍ هـم يوهـان فيراغوث وزوجتُهُ فراو أديل وابنهُ الصغير بيير، وقد قامَ المالكُ بعد شراء روسهالدة بإزالة المعبد المتداعي، مبقياً منهُ على درجاتهِ الحجريّة العشر التي تهبطُ من عتبتهِ وتصلُ حتى حافةِ بركةِ السمك، وأقامَ مكان المعبد مُحترفاً أو مرسماً لهُ، وفي العزبةِ أيضاً مجموعة من الخدم تسهرُ على راحةِ المالكِ وأسرتِهِ.

ظلَّ فيراغوث يرسمُ في محترفِهِ سبعَ سنواتٍ، ويقيمُ مع عائلتِهِ في البيت الكبير، لكنَّ الشقاق المتزايد ضمْنَ الأسرة دَفَعَ الرسام إلى ترك المنزل لزوجتِهِ والخدم وابنه الأصغر بيير، في حين أرسَلَ الابن الأكبر ألبرت إلى مدرسة داخليّة، وأقامَ هو بشكلٍ دائم في المحترف بعد أن أضاف إليهِ غرفتين، وأبقى إلى جوارهِ خادماً واحداً (روبرت).. بمعنى أن الرجلَ عاشَ حياةَ أعزبٍ منذ ذلك الحين.

سنعلمُ بعد توغلٍ طفيفٍ في روسهالدة أن الصغير بيير كان مُحبباً جداً إلى قلبي والديه، رغم تصرّفاتهما التي اتسمت بالبرودة تجاه كل شيء..وقد شكّل بيير الرابط الوحيد بينهما، وظلّ صلة الوصل الأخيرة بين المنزل الكبير والمحترف، وما كان يعترفُ بمنطقتين مستقلتين من المزرعة، فهو الآمر المسيطر عليها كلها سواء منطقة والده المكوّنة من المُحترف وشاطئ البحيرة، ومنطقة تحريم الصيد السابقة، أو منطقة والدتِهِ التي تضم المنزل والمرج وأدغال شجر الزيزفون والجوز وما إلى ذلك...

تبدأُ الروايةُ فعلياً عند عودة فيراغوث من البلدة ليلاً إلى العزبه؛ يَمُرُّ بالمنزل الكبير ذي الواجهة الفخمة التي تشع بالفتنة(2) ويرنو بضع دقائق إلى المنظر الجميل "باستمتاعٍ واستغراب مسافر عابر سبيل"(3).

ثُمّ يتابعَ مسيرَهُ إلى مُحترفِهِ، ولن نحتاجَ إلى ذكاءٍ أو فطنة لنفهم سببَ مروره "كمسافرٍ عابر سبيل"، كما يصفُهُ الراوي، فهو لا يحس بأي رابط مع ذلك المنزل، إلا فيما يتعلّق بطفلِهِ بيير.. ولقد منحَ نفسه بشكلٍ كاملٍ لفنّه.. للرسم... هاهو ذا بعد أن يصل إلى محترفِهِ ويخلع ملابسه يقفُ أمامَ حاملِ اللوحة الصغيرة، التي يعمل عليها خلال الأيام القليلة الأخيرة، يميلُ إلى الأمام وقد وضَعَ يديهِ على ركبتيه، يتأمل اللوحة التي كانت بعض ألوانها الطريّة تعكسُ الضوءَ القوي، يظَلّ يحدقُ لدقيقتين أو ثلاث.. حتى تدب الحياةُ في اللوحة بأكملها – كما يعبّر الراوي- بعد ذلك يطفئ الأنوار ويذهب إلى السرير، على عادتِهِ خلال السنوات القليلة الماضية، وقد حَملَ في عينيه صورة اللوحة.. كآخر شيءٍ ينظرُ إليه، سيستلقي بعد ذلك فترةً وجيزة مفتوح العينين، مُجبراً اللوحة على أن تتخذَ شكلاً على شبكيتهما؛ فإذا ما تشبعتا بها أغمضَ عينيه على لونهما الرمادي الصافي.

في صباح اليوم التالي، وهو يقضمُ قطعةَ خبزٍ محمّصة سيتابعُ الفنانُ تأمل لوحته. وسيخبرنا الراوي شيئاً عن اللوحة؛ لقد كانت تمثل مشهَدَ صباحٍ باكرٍ شاهدَهُ الرسّامُ وهو يقودُ قاربه في نهر الراين، ونفّذ له عدّة رسوم تخطيطيّة أو "كروكيّات".. وخلال الوصف سيفهَمُ القارئ كيفَ يستطيعُ فنّانٌ قديرٌ أن يحوّلَ الواقع إلى عملٍ فنيٍ.. كيف يصبحُ الصياد مع سمكتيهِ الحقيقيتين الفضيتين ليسَ مجرّدَ لوحة من قماش وألوان، بل لحظة من دفقِ الطبيعةِ المبهم؛ تفجرتْ مخترقةً السطح الزجاجي، وقدّمت صورة أليفة للواقع العنيف بكلِ عنفوانِهِ.

يصفُ الراوي اللوحة ملياً ولكننا نقتبسُ مقطعاً: "... كان سطح الماءِ يغتسلُ

بضياءٍ صقع، غير ودّي، والشجيرات والأوتادُ على الشاطئ تطفو كأشباح وسط العتمة الرطبة، الشاحبة، وكان القارب الصغير غير المصقول وسطَ المياه مفكك الأجزاء، وغير واقعي، و وجه الصيّاد أخرس وغير واضح المعالم، وحدها يدُهُ الممدودة بهدوء لتمسك بالسمكة كانت تتسم بحيويّةٍ عنيدة. وقد قفزت إحدى السمكتين وهي تلمَع فوق شفير القارب؛ واستقرّت الأخرى على طولها لا تبدي حراكاً وفمها المفتوح المستدير وعيناها الفزعتان الجاسئتان زاخرتان بمعاناةٍ جسدية. وكان كل شيء يغلّفهُ حزنٌ بارد.. وقاسٍ لكنّه ساكن، وخالٍ من الرمزيّة، بدرجةٍ مثاليّة، اللهم إلا بقدر بسيط لا يكتمل العمل الفني بدونه، مما يتيح لنا ليسَ فقط أن نشعر بإبهام الطبيعة كلها الثقيل الوطأة، ولكن أيضاً أن نحبّه بنوع من الدهشة الجميلة"(4).

لن ينتهي الحديث عن اللوحة عند هذا الحد، ولكن الراوي سيصف كيفَ يضع الفنان الرتوش الأخيرة على العمل؛ ضربة فرشاةٍ هنا، مسحة بإبهام على ذيل السمكة القافزة من الماء هناك إلخ...

رُبّما لم تقدّم **اللوحة الأولى** التي وصفها لنا الراوي بكل ما رافقها إلى صلب العملِ إلا أمرين، لا تنقُصهما الأهمية بالتأكيد:

الأول يتمثلُ في قدرته على تقديم شخصيّة مقنعة؛ شخصية فنان من لحم ودم بكل ما يعنيه ذلك من طقوس الفنان وكيفية تعامله مع فنهِ ومصادر هذا الفن، وهو ما سيتعزّز لاحقاً(5)، والأمر الثاني – في ظني – هو بدء الإيحاء من خلالِ ألوان اللوحة – التي غابت عنها الألوان الحارة كلها، وسيطرت عليها الألوان الباردة المنطفئة، ومن خلالِ موضوعها (إخراج السمكتين من الماء... واختناقهما فعلياً على خشب القارب)، إلى الجو السائد في روسهالدة؛ الجو البارد، الفاقد للحرارةِ والألفةِ، ودفءِ الحب... الجو ثقيل الوطأة.

في الصفحاتِ التالية سيدْخِلُ الراوي علينا شخصيّة جديدة؛ هي شخصيّة أوتو بريكهارت صديق الفنان الوحيد، جوّابُ الآفاق، وسيكون دخول الشخصيّة من خلال رسالتها إلى الفنان؛ رسالة قادمة هذهِ المرّة من نابولي، تضمُّ أخباراً عن أسفار أوتو ومتى سيصل إلى هولندا وماذا سيفعل هناك، ثم يخبرهُ بأنهُ سيكون في روسهالده نحو السادس عشر من حزيران، وهو ينوي الإقامة عندهُ حوالي أسبوعين وسيشتري بعض اللوحات...الرسالة فيها الكثير من الود المعهود والشوق لرؤية الصديق وأعمالهِ، وخلال الصفحات القادمة سنعرف شيئاً غير قليل عن إنجازات الفنانِ ولوحاتِهِ، التي تُعرضُ هنا وهناك في أوربا...ثمّ يُدخِلُ الراوي على

المشهد شخصيّة الطفل بيير الخلابة.. برقتها وصفائها...

لقد كان بيير الصغير يمثّل الحياة كلها بالنسبة لأبيه، أو لنقل ما تبقّى من أمل لديه، وقد عبر الراوي عن ذلك في أكثر من موقع :

"أمسك بيد الصبي وخرج معه. لم يكن هناك في العالم بالنسبة إليه شيء يريحه أو يلمس الرقّة والحنان الدفينين فيه مثل السير بجوار الفتى، وضبط إيقاع خطوته مع خطواته القصيرة، والإحساس بيد الطفل الخفيفة المطمئنة في يده "(6).

وفيما عدا ذلك، ففي الرواية يتفشى جو من البرود الشديد والعزلة الخانقة التي تعيشها شخصيّتا العمل الرئيستين(الأب الفنان وزوجته)، وهي حالة تنعكس على نفوس القراء، وتترك لديهم انطباعاً غريباً من الإحساس بالخواء والحزن وبعض السأم!!

لم نفهم كثيراً السبب الذي دفع الزوجين إلى هذا الخصام، وإلى غياب حالة الحب، بل حتى حالة الود، أو ما هو دون الود من مشاعر قد تُبْقي على شيء من التواصل بين هذين الشخصين؛ كل ما وصلنا هو أفكار عامة هي التي أدت إلى انطواء كل منهما على نفسه، وانغماسه في ذاته بصورة تبعث البرودة في روح القارئ... يقول الفنان في لحظة مكاشفة مع صديقه الوحيد أوتو:

"... ظلّت الأمور متحملة بضع سنوات، لا هي بالجيّدة ولا بالسيئة. وفي ذلك الوقت ربما كان من الممكن تجنّب أشياء كثيرة جداً. ولكني أصبت بخيبة أمل ولم أكن حاذقاً في إخفاء ذلك. ورحتُ ألحّ في طلب الشيء الذي كانت أديل عاجزة بالضبط عن إعطائه، فهي لم تكن تتصف بأي قدر من الحيويّة، كانت رصينة وجدّية، وكان من الممكن أن ألاحظ ذلك في وقت مبكّر. وعندما كانت تقع مشكلة، لم تكن قادرة قط على أن تشيح بوجهها عنها (....) وكان ردّها الوحيد على مطالبي وتقلبات مزاجي، على توقي المشبوب وأخيراً على خيبة أملي صمتاً ينطوي على معاناة طويلة، وصبراً بطولياً هادئاً مؤثراً، والذي طالما أثر بي لكنه لم يكن ذا عون سواء لها أم لي. وعندما كنت أغدو نزقاً ونيّقاً كانت تكتفي بالمعاناة بصمت وبعد ذلك بقليل عندما حاولت أن أجد تسوية للأمور وأتوصّل إلى تفاهم، عندما توسلت إليها أن تسامحني، أو عندما حاولت في فورة جذل أن أرفعها عالياً، كان نصيبي الفشل، لقد ظلت تلتزم الصمت وانغلقت على نفسها أكثر من ذي قبل داخل إخلاصها الصارم، وحين كنت ألازمها، تصبح خائفة، ومستسلمة، وصامتة، وتتلقى نوبات غضبي أو مرحي العارمة بالاتزان نفسه، وعندما أبتعد عنها كانت تجلس وحدها تعزف على البيانو، تفكّر

في حياتها حين كانت فتاة صغيرة. وكانت النتيجة أني صرت أضع اللوم على نفسي أكثر فأكثر، وفي نهاية المطاف لم يبق لديّ ما أعطيه أو أنقله إليها، أصبحت أكثر انكباباً فأكثر على العمل وتعلّمت تدريجيّاً أن أجعل من عملي ملاذي"(7).

وسنعلم من خلال هذا الحوار الصريح ما بين الفنان وصديقه أوتو أن الأول سيصل إلى قناعة لا راد لها أنه لن يعرف مطلقاً حالة حب يستطيع أن ينغمس فيها كما كان يفعل مع الفن، لقد كان يصب حاجته على إنفاق طاقاته ونسيان نفسه على الرسم– كما يعبّر – ولم يسمح خلال تلك السنين لأي مخلوق بشري جديد أن يلج حياته؛ سواء كان صديقاً أم امرأة.

**اللوحة الثانية** التي ستتشكل أمام أعيننا نحن القراء، هي تلك التي سيرسمها فيراغوث لصديقه أوتو؛ أوتو بركهارت يجلس بارتياح على كرسي من الأماليد المجدولة، وقبعته البناميّة الكبيرة مائلة على قفا رأسه، يقرأ ويدخن تحت شجرةٍ في الجانب الغربي من المحترف، في حين يجلس فيراغوث على كرسي معسكر صغير وحامل لوحاته أمامه، يرسم شكل الرجل القارئ بخطوطٍ أولية ثم ما يلبث أن يفرش الألوان، على المساحات، ومنها الوجه... فإذا بلوحةٍ بهيجةٍ برّاقة خفيفة كالريشة، مشبعة بالشمس – على حدّ تعبير الراوي – ومن حول الجميع بدا الهواء مطيباً بعبق الألوان الزيتيّة ورائحة تبغ السيجار..

ما تقدمّه اللوحة للجو العام للرواية، هو المزاج الذي يسيطر على الفنان، حالته النفسيّة. لقد لاحظتم – ولا شك – أن الألوان هذه المرّة تميل إلى الدفء، بدليل أن اللوحة تخرج من بين يدي الفنان بهيجة برّاقة، مشبعة بالشمس.. وليست كسابقتها ذات الألوان الرماديّة الباردة..إنها تقدّم – كما قلت – حالة الشخصيّة الروحيّة في حضور الصديق الوحيد لها، الصديق المحبوب منذ الطفولة.. إنها حالة حبور نادر في جو الرواية المتجهّم؛ حالة فرح قد لا يدوم طويلاً ! ذلك أن أوتو نفسه، سيضع بعد قليل النقاط على الحروف، مشخّصاً وضع صديقه الفنان، و محاولاً دفعه إلى التغيير؛ إلى امتلاك الأمل، فالإنسان السعيد عموماً هو إنسان لديه الأمل : " إذن فالمسألة كلها تتعلق ببيير. فلولاه لكنت دون شك قد طلّقت زوجتك منذ زمن طويل! كنت عثرت على شيءٍ من السعادة في العالم، أو لكنت على الأقل أوجدت أسلوباً واضحاً ومعقولاً في الحياة. لكنك بدل ذلك علقتَ في شرك من التسويات والتضحيات والذرائع التافهة، التي كل عملها هو أن تخنق رجلاً مثلك "(8).

وسيحاول أوتو دفع صديقه الفنان إلى اتخاذ خطوة ما تخرجه إلى العالم

الخارجي، الذي انقطع عنه منذ سنوات داهناً نفسه في عمله وحياته الزوجية التعيسة: "اتخذ خطوةً، تحرّرْ من كل هذا، وسوف تفتح عينك وترى أنّ في العالم آلافاً من الأشياء الرائعة يقدّمها إليك. لقد أطلت معايشتك للأشياء الميتة، وفقدت اتصالك بالحياة... إلخ "(9).

وسيدور حوار صريح بين الاثنين يقتنع بعده فيراغوث بضرورة القيام برحلة طويلة إلى الهند، حيث سيكون أوتو بانتظاره، ولن يتحمّل شيئاً من نفقات الرحلة وما يتبع ذلك.

**اللوحة الثالثة** ستتكون في الفصلين السابع والثامن على مرأى من عيون القراء أيضاً... وهي لوحة من القياس الكبير كانت فكرتها قد خطرت ببال الفنان منذ حوالي ثلاث سنوات ولكنّه لم يجد الرغبة في تجسيدها.. لقد أحس بها مجازيّة كثيراً، وخاوية يومذاك لكنها الآن تطرق بابه ويكاد يراها أمام باصرتيهِ قبل أن تتجسد على القماش! يصف الراوي لنا العمل الذي يضم ثلاثة أشخاص بالحجم الطبيعي على النحو التالي: "... رجل" وامرأة كل" منهما غارق" في ذاته، ومغترب عن الآخر، وبينهما طفل" يلعب سعيداً تخيّم عليه السكينة ولا ينتابه ظلٌّ من شك في السحابة المعلّقة فوقه. كان المغزى الشخصي جليّاً، ولكن لا الرجل يشبه في شيء الرسام ولا المرأة تشبه زوجته، بيد أن الطفل هو بيير؛ وإن كان أصغر سناً ببضعة أعوام. لقد رسم ابنه مضفياً عليه كل سحر ونبالة أفضل لوحاته؛ كان الشخصان يجلس كل منهما في ناحية في تماثل صارم، يمثّلان صورتين قاسيتين محزنتين للوحشة، الرجل يفكّر بكآبة ثقيلة، ورأسه مرتاح" في إحدى يديه، والمرأة غارقة في المعاناة والفراغ المل..."(10).

العمل إذاً يصوّر أمراً عرفناه وقد لا يضيف شيئاً جديداً، سوى أنه قدّمَ بالألوان وبالخطوط والتكوين ما كنا قد قرأناهُ كلماتٍ وجملاً، ومع ذلك فإن بعض التفصيلاتِ في اللوحة تضيءُ جوانب عميقة من تكوين أو حالةِ هذه الشخصيّة أو تلك، من خلالِ رؤية المصوّر لها...فاللوحة هي قراءة الفنان لنفسه ولزوجتِهِ وطفله... لنرَ كيف يُعبرُ اللونُ والضوءُ والظلُّ عن ذلك: لقد رسَمَ الفنانُ ثوبَ المرأةِ باللون الأخضر المائل إلى الزرقة الفاتحة، وعلى نحرها ثمّة حليّة ذهبيّة صغيرة تلمَعُ حزينةً مستوحشةً، وتقبضُ وحدَهَا على الضوء النفيس الذي لم يجد لهُ استراحة على الوجه المظلّل وانزلقَ غريباً وكئيباً على الثوب البارد الأزرق اللون... إنّه الضوء نفسه الذي كان يبعث بمرحٍ ورقّة بالشعر الأشقر الأشعث للطفل الجميل الواقف بجوارها..

لقد قدّمت اللوحة ـ كما قلت ـ رؤيا الفنان لشخصيتين تشاركانه الوجود في العمل الروائي... إن اللوحة هنا هي رؤياه التي ينقلها الفن، وهي مع ذلك صادقة جداً.. فهو لا يظلم المرأة التي تزوّجها وعاش معها زمناً.. ولا يحمّلها وزر كل ما حدث من قطيعة بينهما إنّه يرى مدى حُزنها ووحشتها وبرودةِ عالمها، ويسبغ كل ذلك على ثوبها وحليتها، أو لنقل يجعلنا نقرأ ذلك من خلالِ أشيائها وليس ملامح وجهها (مثلاً) وهي ملامح غائمة غير واضحة؛ شأنها شأن ملامح الرجل في الجهة الأخرى من اللوحة...

ولعلّ ذلك يعني بصورةٍ ما أن هناك الآلاف من أمثال هذين الزوجين يعيشونَ على سطح الأرض، لا يربط بينَ كل زوجٍ منهما إلا طفل جميلٌ كبير.وربّما كان يريد أن يعبّر أيضاً عن الموت والحياة معاً من خلالِ قامتي الأبوين المنحنيتين المثقلتين بالحزن واليأس، والطفل الأشقر البهي يومض بين برودهما كنورٍ بهيج!

بل لقد جَعَلَ هرمان هسّه من بعض تفاصيل اللوحة إرصاداً لما سيحدث لاحقاً في العمل؛ فالغيمة التي رسمها الفنانُ عفو الخاطر فوق رأس الطفل لم تكنْ مجانيّة، ولعلّ الراوي قد أوحى بذلك حين قالَ حرفيّاً: "..وبينهما طفلٌ يلعب، سعيداً تخيّم عليهِ السكينة ولا ينتابُهُ ظلّ من شكٍ في السحابة المعلّقة فوقه"(11).

وربّما وكي لا نفاجأ بنهاية العمل؛ سيلجأُ الروائي إلى حالةِ إرصادٍ أخرى؛ تأتي هذهِ المرّة على شكلِ حُلمٍ يراهُ بيير وقد بدأ يشعر بالمرض: "حلمَ أنّه يسير الهوينى في حديقةٍ من الأزهار، وقد بدا كل شيء مختلفاً، وأكبر وأرحب بكثير من المعتاد، وسار من دون أن يصل إلى غاية، وكانت مساكب الأزهار أجمل ما رأت عيناه قاطبةً، غير أن الأزهار كلها بدتْ زجاجيّة، كبيرة الحجم وغير مألوفة بشكلٍ غريب، وكان كل شيء يومض بجمالٍ حزينٍ ميّت"(12).

بعد ذلك سيمرض الطفل وكان الأب الفنان يهم برسم لوحةٍ ضخمة لروسهالدة نفسها من بعيد، وما تشرف عليه من مناظر خلابة، و كان يريدها آخر لوحة ينجزها في روسهالدة قبل سفرهِ إلى صديقهِ أوتو بريكهارت.. بل لقد وضَعَ الفنان الخطوط الرئيسة للوحتِهِ بضرباتٍ واضحة، مثبتاً الخطوط المنظوريّة العامة، وهو يشعر في الآن نفسه أن لوحة كهذهِ – يجب أن ترسم بقدرٍ كبير من الحب والعناية لا يصدران إلا عن أحد أساطين الفن القدامى الممتازين – على حد تعبيره – من أمثال آلتدورفر ودورر(13).

سيبوحُ الطبيبُ للأب الفنان باسمِ مرض الطفل بعد أن يتأكد منهُ ؛ لقد أصيب الصغير بالتهاب السحايا! هل كانت الرحلة الطويلة التي أخذهُ إليها

أخوه ألبرت في العربة هي السبب؟! هل هناك أسباب أخرى؟! لم يخبرنا الراوي... لكن إيقاع السرد كلّه سيتغيّر منذ الآن..سيصبحُ أسرع، وأكثر ديناميكيّة بفعلِ تسارع حركة الشخصيّات كلها، بما فيها تكرار زيارة الطبيب إلى المزرعة ووجود الممرّضة إلى جوار الطفل، وحركة الأب الفنان بين البلدة والمزرعة، وستخف البرودة التي كانت مسيطرة على العمل قليلاً، ليحلَّ شيءٌ من الدفء بسبب فيض المشاعر من شخصيات الرواية نحو الطفل... حتى أن الأم تتمنى للطفل الشفاء وليأخذهُ والده بعد ذلك فيعيش معه.. لقد تخلّت عنه لقاء أن يظل حيّاً! والأب أيضاً سيكون مستعداً للتنازل عن حقه للأم بتربية الطفل، إن منحهُ الله الحياة ونجّاه من الموت المحدق!

في هذهِ اللحظاتِ الخطيرة سيبرزُ - كما قلتُ – بعض التعاطف من قبل كل من الأبوين تجاه الآخر..لقد قرّبهما الخطر المتحفّز أحدهما من شريكه، ولكن ليس إلى درجةِ رمي كل شيء جانباً والعودة إلى الود والصفاء المفقودين: "تركت الضوء يسقطُ أيضاً على وجهه، ووقفت بضع دقائق، ورأت وجهه مجرّداً من الإدعاء بكل تجاعيده وشعرِه الشائب، ووجنتيه المتراخيتين وعينيه الغائرتين. قالت في نفسها مع مزيجٍ من الشفقة والرضا: "لقد تقدّم كثيراً في السن" وشعرت برغبة في التمسيد على شعرِه الأشعث، لكنّها لم تفعل". إن هذهِ الحالة ستظل سائدة خلال الفصول الثلاثة الأخيرة(16- 17- 18).. حالة من معرفةِ المشكلة التي أصابت الأسرة وعدّم القدرة على التراجع عنها، أو إعادة الأمور إلى نصابها.. خلال ذلك سيرسُمُ الأب الفنان لوحته **الخامسة** والأخيرة.

يقول الراوي بعد أن سرَدَ بطريقةٍ محزنة جداً موت بيير، وما رافقَ من سلوك الأبوين: ".. وأخيراً تركَ الطفل المتوفى للممرّضة، ثم استلقى ليأخذ قِسطاً قصيراً من النوم العميق. وعندما أشرقت شمسُ النهار الكاملة ونفذت من النوافذ، استيقظَ ونهضَ من فوره، وقامَ بآخر عمل كان ينوي أن يقوم به في روسهالدة. توجّه إلى غرفة بيير وأزاحَ الستائر، سامحاً، لضوء الخريف البارد أن يسطع على وجهِ حبيبهِ الشاحب الصغير، وعلى يديهِ المتصلبتين، ثُمّ جلسَ إلى جوار السرير ووضَعَ أمامه صحيفة من الورق، وأخذ يرسم وللمرة الأخيرة القسمات التي كانَ قد دققَ فيها كثيراً، وعرفها جيداً وأحبّها منذ أوّل تميّزها الرقيق، والتي أنضجها الموت الآن وبسّط تقاطيعها، غير أنها كانت ما تزالُ مفعمةً بمعاناة مبهمة"(14).

إذاً لقد ثبّتَ الأبُ الفنانُ الملامحَ الأحب إلى روحه بلوحةٍ رسمها بيدِه، بعد مفارقةِ الصغير الحياة لقد تلاشى الآن

أضال أثر للوحدة في العائلة، الآن يمكن لكل شيءٍ أن يتبعثر...

هاهو فيراغوث يكتبُ إلى صديقهِ بركهارت بالخبر ويعلمُهُ فيها بموعد وصولهِ إليه، وكذلك يكتب إلى محاميه والمصرف يعطيهما تعليماتهِ النهائية..يترك روسهالدة للأم وألبرت ويحجزُ لهما مبدئياً غرفتين في مونترو.ويبقى الخادم روبرت للعناية برسهالدة لحين عودة الأم وابنها، وآخر ما يفعلُهُ أنه يسند رسمَهُ لبيير على طاولةِ مكتبه، وتتقاذفُهُ الأفكار والهواجس.. إن الصغير راقدٌ الآن في باطن الأرض، فهل سيتمكن الأب أن يهب قلبه مرةً أخرى لأيٍ كان كما فعل مع بيير؟! لا. لقد باتَ وحيداً تماماً.

مضى يتأمل الرسم طويلاً، الوجنتين المترهلتين، والجفون المسدلة على العينين الغائرتين، الشفتين الرقيقتين المضغوطتين، اليدين النحيلتين بشكلٍ قاسٍ ثم أقفل المرسم على رسمهِ الأخير.

أخذ معطفهُ وخرج. كان الليل قد حل على الأرض الرحبة لتوه، وخيم السكون.

الغريب في الأمر أن رحيل بيير المؤلم المأساوي قد جعل الشخصيات كما لو أنها تتحرر من قيد ثقيل، ففي الحوار الوداعي الأخير ما بين الفنان وزوجته يقول لها: " إننا خلال الأيام القليلة الأخيرة حققنا كفّارة. فلا تقلقي، وكل شيء سيسيرُ سيراً حسناً، وليس هناك حقاً ما يستحق الندمَ عليه، انظري الآن أصبح ألبرت كلهُ لك، وأنا..أنا لدي عملي. وهذا يجعل كل شيءٍ محتملاً. وأنتِ أيضاً ستكونين أسعد حالاً مما كنتِ منذُ سنين طويلة "(15).

ثم ها هوذا يفهمُ أنه ربما خسر أغلى ما لديه؛ أليست الحياة البشريّة عموماً هي هزيمة محتومة بصورة أو بأخرى؟! لكن بقي له ما لا يمكن أن يفقده: إنه الفن، الذي لم يكن يوماً واثقاً به كما هو الآن. بقي له الهوى الغريب الهادئ – كما يعبر الراوي – ولكن الذي لا يقاوم؛ في أن يرى ويراقب ويشارك بكبرياءٍ سريّة في إبداع الخلق، ربما هي إذاً البقية الباقية من حياتهِ التي يراها فاشلة حتى الآن، ومن اليوم سيكون قدرهُ هو اتباع مسار ذلك النجم المنطلق دونما التفاتة إلى الوراء...

إنه عملٌ روائي موحش وحزين ومليءٌ بالعزلة والغربة، وما كان له أن يكون لولا الفن التشكيلي.. لولا اللوحات الخمس التي كانت تبزغُ أمامَ عيون القارئ وتتشكّلُ رويداً رويداً... لتعلن أن الفن هو الخالد أبداً، بينما البشر – حتى الذين يصنعونه – فانون!!

---

**هوامش:**

1ــ هرمــان هسّــه، روســهالدة، ت: أســامة منزلجــي،دار حــوران، ، دمشــق 2006، ص 7.

2 ـ نفسه، ص 9.

3ـ نفسه، ص 9.

4ـ نفسه، ص13

5ـ انظر على سبيل المثال الصفحتين 50-51 كيــف حــاول الفنــان في بداياتــه أن يرســم الــتبن، ولم يكــن راضــياً عمــا يحصــل عليــه، وتأمــل وجهــة نظــره بالرســامين مــن حولــه: "إن لــدينا عــدداً لا بــأس بــه مــن الرســامين الجيــدين، رجــال حساســون يتمتعــون بحســن التمييــز، يرسمــون العــالم كمــا يــراه جنــتلمن عجوز، ذكي حسن التمييز، غير مدّعٍ، ولكــن ليس لــدينا أحداً ممــن يرسمونــه كمــا يــراه صــبي غــضٌّ، مقــدام(...) و أغلب أولئك الذين يحــاولون هــم حرفيّون بائسون".

6ـ نفسه، ص 22.

7ـ نفسه، ص 68- 69 .

8ـ نفسه ص 79.

9ـ نفسه، ص 80.

10ـ نفسه، ص 86.

11ـ نفسه، ص 86.

12ـ نفسه، ص 129

13ــ يقصــد المصــوّرين والنحــاتين الألمــانيين: ألبريشــت ألتــدورفر ( 1480- 1538) ألبريشت دورر( 1471- 1528 ).

14ـ نفسه، ص20.

15ـ نفسه، ص 203.

□□

قراءات نقدية..

# هــــواجس الـــــذات"
## تـرصدها نصوص "أميمه إبراهيم" الشعرية

◻ خلف عامر

إن الشعر بالمفهوم الدلالي استخدام خاص للغة، ولهذا أطلق "مالارميه" عبارته المشهورة: "الشعر لا يصنع من الأفكار ولكن من الكلمات"، وهو ما يؤكده عبد القاهر الجرجاني حين يقول: إن "الكلمة تكون متمكنة ومقبولة باعتبار مكانها من النظم وحسن ملاءمتها معناها لمعاني جاراتها وفضل مؤانستها لأخواتها."

اشتغلت الشاعرة أميمة إبراهيم إبراهيم على الصورة الشعرية، فنرى تأثير سلطة المكان ومفرداته واضحة، بل وفرضا مكانهما بقوة في نصوصها، كيف لا فالمكان هو الوطن.

شكّل الإنسان ،والزمان، والمكان ثلاثية الحلم المغروسة في رؤاها ، وانعكس ذلك على نصوصها الشعرية، لذا اتكأت في تصويرها للوطن على الموروث الشعبي في نص " حمص" لتبث من خلاله مواجعها ، ووصفته بـ"الملح"، وللملح دلالاته في الوعي الجمعي، وكيف ينظر الناس لمن لا يظهر فيه"الملح"، وبماذا يصفونه، وكيف تطارده عيون الناس أنّى حل لسوء فعلته.

ولم تتوانَ الشاعرة عن فتح باب العتب بشكل موجع تمثّل في شكل تساؤلات... متوخية أن تصلها إجابات قد تشفي ما بداخلها من قروح نتيجة تبدّل الناس، وكأنها تريد أن تحوّل قوافيها لصفعات في وجه كل من أسهم في مواجع حمص وأدماها ، وتتنكر لها ، مؤكدة ذلك بقولها:

**"لحمصَ طعمُ الملحِ آنَ لا يستقيمُ الطّعامُ**

**إلاّ بو.**

**ولحمصَ وجعُ جرحٍ نازفٍ**

**ضفطناهُ بالملح .**

استعانت الشاعرة بـ"ياء" النداء لتطلق من خلال قرارها وجوابها صرخة مدوية لتوصل ما بها من وجعٍ أرّق روحها قائلة وبمرارة:

**"يا حمصُ**

**كيفَ نسينا خبزَكِ و ملحَك ".**

تساؤلات كثيرة حاصرتها من كل اتجاه، نتيجة التغيّر الذي أحدثته الأزمة، من خلال الشرخ الكبير الذي استقر في النفوس، وفي مرآة الذات أيضاً، لدرجة أن هذا الشرخ شكّلَ تناحراً وتنافراً وقطيعة، ليس في الشارع فقط ،وإنما في مكونات البيت الواحد، وكأني بالشاعرة تذهب إلى أبعد مما يتوقع القارئ من النص، مخاطبة ظلها على شكل منولوج داخلي خفي لا تريد التصريح به، كدلالة الانكسار الحاصل في النفس، والخوف من المواجهة وردة الفعل الناتجة في أثناء اللقاء، تجلى ذلك بقولها:

**"إذا التقينا**

**اتمدُّ ـ بالحبِّ ـ اليدَ**

**أم برصاصةٍ**

**تعاجلُ الحياةَ**

**ما أشرعَتْ بياضَها – يوماً – لعناقِنا"**

تستصرخ الشاعرة بقوافيها "السلام" الذي يحتاجه الإنسان ليهدئ من روعه، ويطرد هواجس مخاوفه ويبدأ عمله آمنا مطمئناً من خلال توفر شرطيّ الأمن والأمان، تستنجد بالسلام كي يوقف زحف القهر والمواجع الناتج عن القذائف والصواريخ وما آلت إليه حال البلد، واعتمدت على تكرار كلمة سلام في ذات النص أكثر من 12مرة.

تقول المستشرقة بربرا جنستون كوتش في التكرار: "هو الإقناع من خلال الصياغة وإلباسها إيقاعات نغمية متكررة جميلة تهدف إلى استمالة السامع".

اعتمادها على تكرار كلمة "سلام" تم توظيفه بشكل محكم، للتأكيد على أهمية السلام في غسل الغل المتراكم بفعل تداعيات الأزمة، متوخية إيصال رسالتها للناس من خلال قولها:

**"سلامٌ لكم**

**من ترنيمةِ ياسمين**

**تغزلُ البياضَ شالاً للقمرِ**

**فلا صاروخَ**

**لا قذيفةَ**

**لا وجعَ**

يبعد الطير عن عذب تغريده.

سلامٌ... سلامٌ..سلامْ.

لمئذنةٍ في حيِّنا

وَأَمَّتْ حنينَ جرسٍ في كنيسة

سلامٌ..سلامٌ..سلامْ

لكم......للبلدِ

السّلامْ."

وصفت الشاعرة "الشهداء" الذين قضوا نحبهم بالنوارس كدلالة نقاء وبياض، وطهر أرواحهم، ولما للشهيد من مكانة سامية في الديانات السماوية، ولدى البشر أيضاً، وهناك مقاربات من التناص الديني في النص ولكن بشكل غير مباشر من خلال قولها :" هكذا مضَوا / إلى سُدرةِ الخلودِ"، وكأنها تسير بموازاة الآية القرآنية في قوله تعالى:

﴿وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَمْوَاتاً بَلْ أَحْيَاء عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ (169)

دالة عليه بقولها:

"هكذا مضَوا

نوارسَ يقبسونَ ضوءَ الشّمسِ

سناً وضياء.

في المدى

أغنياتُهم صادحاتٌ.

هكذا مضَوا

إلى سُدرةِ الخلودِ. "

"أناتول فرانس" يقول: التأويل الدلالي يكمن في مدى قدرة النص على إجبار وجدان القارئ بتلقيه على الوجه الأحسن، إذ بقدر ما يحدث توافق وتآلف بين القارئ والمصنف الأدبي بقدر ما يكون النص فسيفسائيا في قيمه الدلالية.

إن مفهوم اللذة هنا يعني التجاوب المفتوح بين القارئ والمصنف تجاوباً يبلغ حد التجاذب وهذا يعنى أن الدلالة الأدبية ناجمة عن تقنيات أسلوبية يعتمدها منشئ الأثر ليمارس بواسطتها تأثيراً مباشراً.

وهنا تبقى الشاعرة أميمه في نفس النسق الدلالي مخاطبة "البتول"ـ مريم العذراء ـ تستجدي دعواتها، تريدها أن تصلي كي تخمد ألسنة الحرائق في الأرض والإنسان، فكل أم في النص رمزت لها الشاعرة بالقديسة لمكانة الأم السامية قائلة:

"السّلامُ عليكِ يا قديسةُ

يا ممتلئةَ اللّهفاتِ

مباركةٌ أنتِ بينَ النّساءِ

مباركٌ اشتعالُ الحياةِ

في رحمِ دنياكِ

**صلّي لأجلنا**
**صلّي لأجلِ انبعاثِ الوطنِ."**

وتعود ثانية للتناص الديني مستخدمة دلالة الصليب وملازمة المصلوب له، تصوّره وهو يحمل أوجاعه أنّى رحل، ترسم في النص صورة قاتلة للحواس بفعل الغربة، من خلال تصوير حالة الشتات التي يعانيها الإنسان، وكأنها ترسم بدقة فائقة لوحة بصرية من خلال الحروف تاركة للقارئ جمع الصورة المشهدية حسب قراءاته، ولم تترك ياء النداء أيضاً في هذا النص "يا أنت"، " يا من أوجاعك – ضيعتك" واليتم هنا رمزت إليه الشاعرة بفقد الوطن والتشرّد القسري في المنافي.

**"علّقَ صليبَ يُتمكَ**
**في عُنقي**
**يا أنتَ**
**يا مَنْ ـ أوجاعُكَ ـ ضيّعتْكَ**
**ما بينَ بلادٍ وبلاد**
**وعلى جبينكَ**
**خطّتِ الغربةُ**
**خارطةَ الحنينِ."**

يبقى تكرار بعض المفردات ملازما الشاعرة أميمه كظلها، في أكثر من نص للتأكيد على رؤاها، "ستبقى ـ وسأبقى" وهنا عمدت الشاعرة إلى أنسنة مفردات جغرافية وطنها كدلالة تعالق مابين حواسها، وتفاصيل أجزاء الوطن، مخاطبه إياه من بدء العتبة الأولى لنصوصها ناقلة أجزاءه إلى قلبها كي لا يمسّه الضر، وأكدت على استدعاء كل مناطق الوطن، ولم ترصد في النص مكاناً محدداً بعينه، فامتلكت مفاتيح الدخول للنص في رؤيتها الشعرية، وتأويلات النص لديها تختلف من قارئ لآخر، ويظهر أنها خطت نصوصها في فترة زمنية محددة، جعلت من الجغرافية وطناً لذاتها فخاطبته قائلة:

**"ستبقى نخيلاً يتسامقُ في واحاتِ قلبي**
**ستبقى بردى، الفراتَ، العاصي، السّهلَ، الجبلَ، البحرَ، الوادي.**
**وسأبقى أبحثُ في فقهِ الوردِ عن معانٍ تُسعفني عندَ نضوبِ البوحِ. "**

تحوّل الشاعرة النص من الخاص إلى العام، وتحاول الإتكاء على الموروث الديني في كثير من نصوصها كما جاء في قولها:

**"صِرْتُ كلَّ يومٍ..أرفعُ صلاةَ استسقاءٍ.**
**شَكَلْتُكَ في سمائي**

غيمةً
إذا ما ظلُّ جفافٍ
لاحَ
أو قيظٌ شقّقَ تربةً
استمطرْتُكَ
صرْتُ كلَّ يومٍ
أرفعُ صلاةَ استسقاءٍ
كي – بالمطرِ – تنعمُ معي البلادُ."

استخدام الشاعرة "للاءات" موفق ومدروس حيث بدأت الشاعرة بطرح أول تساؤلاتها اللائية، بدءاً من استغرابها من فجر لا يشق صبحه صدى صوت ناقوس أو مأذنه، صبح يعاني افتقاد الإيقاع في رحم القصيدة، وفقد الدواء ذات اعتلال للجسد، وعطر فرت منه ارتعاشة أريجه، تساؤلات موجعة أين نحن؟! التقاط لمفردات التساؤل القاتل ولا إجابة وكأني بالشاعرة تستغرب شيخوخة الدماغ، بل وتعطّله عن العمل.نص تبوأ السؤال فيه مكان الصدارة وهروب الإجابة ... نصّ يحتمل الكثير من التأويل.

مما حدا بها للتساؤل بحرقة المكلوم، وكأن الحمى لازمتها في أثناء نثر تساؤلاتها، أو كأنها تريد أن تقول ماذا يحل بنا إذا ما افتقدنا الأذان في الفجر..؟، وتعسرت ولادة القصيدة في ذات الصبح..؟

تساؤلات تضعها أمام الذين يديرون الحياة من خلال دفة مصالحهم الضيقة فقط، مؤكدة ذلك بقولها:

"فجرٌ بلا أذانٍ
صبحٌ بلا قصيدةٍ
قلقٌ ولا دواءٌ
حبقٌ بلا ارتعاشةِ عطرٍ
أنحنُ أحياء؟".!

ترسم صورة لعشق جميل، ولعاشق سلبته رائحة أنفاسها المتغلغلة عبر مساماته واستقرت في صدره مواقد دفء في ليلي شتائي بارد، وكيف شيدت جسرا لعبوره، لتؤكد مطابقة الصورتين في واحدة بقولها: "أيُّها المجنونُ كم تُشبهُني !." مختتمه التساؤل بإشارة تعجب كدلالة تطابق جزئي وكلي في آن واحد.

"جسرٌ من نبضِ
القلبِ
شيّدتُهُ لعبورِكَ.
لروحك أنا وطنٌ.
زفراتُ روحِكَ
ضيّقتْ عليَّ الأمكنةَ.
أيُّها المجنونُ كم تُشبهُني. "!

عودة ثانية لاستذكار الأمكنة، مما يدل أنها تشكل دلالة حياتية ملازمة للشاعرة، لا تستطع نسيانها، أو تناسيها، حيث يفوح من أزقة الشام القديمة رائحة الماضي المترف بالتراحم والمحبة والإيثار مؤكدة ذلك في نص خطوات، بقولها إن الخطوات لها ذاكرة التصقت وتوحدت بالمكان:

**نمضي معاً**
**تتشابكُ خُطانا في أزقّةِ الشام القديمةِ**
**مَنْ قالَ إنَّ الخطواتِ لا تعرفُ طريقَها**
**إذا ما كانتْ دروبُ العمرِ مشرّعةَ الحنانِ**
**و المدى مورقَ اللّهفاتِ".**

□□

# المشاهد والصور في رواية زغرودة لموت الدومري

د. عبد الكريم محمد حسين

تقدم المقالة مفهوم المشاهد النفسية والصور الفنية المتحركة ذوات الطبيعة النفسية كحركة النفس في اليقظة والمنام من خلال رواية (زغرودة لموت الدومري، لجميل سلوم شقير، دمشق ـ دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2010م)التي تحدثت عن زمردة، وقد وَجَدتْ أمّها تخونها في خطيبها، وألحقوها بالحيلة بمشفى المجانين، وهناك التقت الطبيب حسانَ، ثم هربت إلى لبنان إلى بيت عمها مروان، والتقت ابنته حلا وزوجته، وجاء الطبيب لزيارتها مراراً، فتعلق قلب حلا به، ثم تعود زمردة إلى الهبارية، وتدخل شقاً في الأرض، ثم تختفي، لكنها تعرض مشاهد رأتها في الحياة الفرعونية، وفي تاريخ الهبارية.

غرض الرواية القول: إن التغيير يتناول ظواهر الإنسان ومحيطه ولا يتناول روحه التي ترى الماضي حلماً ينتظرها في المستقبل، وترى الواقع قيداً يحجز الروح عن الانطلاق في عوالم الغيب.

**الدراسة:**

في الطريق إلى دراسة المشاهد النفسية والصورة برواية لابد من بيان أمور عدة:

**أولاً**: بعض العاملين في حقل النقد الأدبي أبدى استغراباً ودهشة من دراسة الصورة في عمل روائي. فلما وجدته كذلك أضفت إليه ما ترى في العنوان، فلما سمع عنوان المقال قال: إنما تدرس الصورة في الشعر، وهو ممن يرى أن الشعر صورة ورمز. وله رؤيته. في حين أرى الصورة جامعاً مشتركاً بين الفنون الإبداعية كلها،

وليست خاصة بالشعر دون الرسم، ولا بالموسيقى دون النحت، ولا بالرقص دون الصور الإلكترونية، ولا بالسينما دون الكتابة على الورق.

فالصورة ليست خاصة بالشعر إلا من جهة أنه فن، والفن من أيام يونان نحت ورسم وأدب وموسيقى ورقص. فالنظرة إلى الرواية من جهة فنيتها وأدبيتها، أي من جهة الصفات المشتركة بينها وبين الفن وبينها وبين الشعر، لا تجعلها خاصة بالشعر.

وضياع الكليات أو وضعها موضع الجزئيات مما يتحاماه منطق الفن، وتأبى عليه الحياة نفسها. ووضع الحدود بين الأجناس الأدبية بالمشترك فيها ممتنع عقلاً ونقلاً، وتقديم الصورة على أنها قوام الشعر ضرب من الدفاع لإثبات الجانب الفني الحي من الشعر لا أن الشعر صورة إلا إذا وضع الشعر قبالة النظم التعليمي البائس.

**ثانياً**: لابد من إعطاء وجيزة صغيرة عن الرواية نفسها ليدرك المتلقي موقع الصور والمشاهد من الفعل السردي، أو الشخصية أو الموقف أو مقاصد الرواية الظاهرة والباطنة.

**ثالثاً**: اختيار الصورة مبني على تصور مفهومها في أثناء عرضها على المتلقي، وهي كما تدل معاجم العربية: شكل أو هيئة أو صفة أو ميل أو انتظام، على أن العطف بـ(أو) يرشح انفراد إحداها ولا يمنع اجتماعها، واختيار الصورة ذات الميل أولى من صورة الشكل أو الهيئة أو الصفة؛ لأنها تحوي ما تقدم، وتبعد ما لم يكن مائلاً ميلاً يدل على الفن والخبايا والخفايا في ظل الصورة أو تجاويفها، ولا يمتنع اختيار بعض الصور المتحركة التي تسمى المشاهد خاصة في أحلام في اليقظة أو المنام، وعالم الرواية الافتراضي تلتقي فيه أحلام اليقظة والمنام.

**رابعاً**: لن تتناول الوجيزة تعريفاً بالشخصيات ولا تعليقاً على الفعل السردي إلا بمقدار ما يفصح عن ظلال الصور ومقاصد المشاهد، ولو كانت الصور نفسها ظلاً نفسياً للشخصيات التي أخرجتها أو أنتجتها. فالصور في الرواية تشتبك في تكوينها بمواقف الشخصيات، وعقلياتها، وأطوارها، ومواقفها من الحياة الافتراضية في عوالم الرواية التي تتقاطع على حبال الحياة الافتراضية والحياة الواقعية عينها، وتشترك فيها الحقيقة الواقعية بالماضي بمقدار ما تهفو على استحياء إلى المستقبل، وتحاول بجنون أن تجعل الماضي نافذةً للتخلص من ضغوط الحاضر، وتجعله حلماً يُلَوِّحُ بالمستقبل ولا يأتي به.

**خامساً**: الدراسة تتناول إيحاء الصور المشاهد دون تحليل أي منها إلى مكوناته، ولا تقسيم المشاهد إلى لوحات وصور وحوار.. فذلك من مقاصد التعليم، ومقام التعليم مختلف عن مقام المقال. فما حكاية الرواية؟.

## الرواية:

الرواية قصة أضيف إليها تفسير المواقف وتحليل الشخصيات، وقد سطعت هذه الحقيقة في زغرودة لموت الدومري

أكثر من غيرها مما عرفت من الرواية العربية السورية الحديثة، وكانت الرواية تتناول قصة فتاة اسمها زمرد تدخل مشفى المجانين بكيد من أمها وخليلها الذي كان خاطباً زمرد للزواج بها، لكن الخيانة المزدوجة وقعت من مطاوع الجنرال في قوات الردع.. وفي المشفى يظهر الطبيب حسان والممرضة لونا..ويحاول الطبيب المعالجة؛ فيدرك المسألة وأسبابها، ويقع في شراك المريضة عندما يتحول من العطف إلى العشق، ويأتي عمها الفلسطيني مروان صحبة وصداقة لا نسباً، ويذهب بها إلى لبنان، ويلتحق بها الطبيب، ثم تلتحق صفية أم زمردة..

وتظهر الشخصيات في الرواية شيئاً فشيئاً، فتغنى العوالم الروائية للشخصيات، وتظهر حلا ابنة العم مروان، فتعشق الطبيب حسان من جانب واحد، وتظهر أسرة حسان والممرضة لونا..

وفي أواخر الرواية تتكشف الشخصيات وتظهر حقائقها الخفية.. وتنتهي الأحداث عند محطة الهبارية الواقعة جنوب كناكر التي لم تذكر في الرواية ولعلها هبارية في مكانٍ ما؛ لأن منطق الرواية يجعلها عاصمة مملكة مضى زمنها، وتلاشت حدودها. أو هي قادمة لا يعرف زمنها ولا حدودها، فلا هي خربة ولا قرية يتعين حدها بما حولها، ربما ليعطي المملكة التي تحلم بها زمرد حدوداً مفتوحة بانفتاح حنين النفس وشهوات العقل الباطن إلى عودة الماضي حاضراً ومستقبلاً في أحلام اليقظة.

فما المشاهد والصور المقصودة بعناية هذا المقال؟! الحق أن الصور والمشاهد متصلة بزمرد أساساً ذلك أنها الشخصية الأساسية في العمل الروائي، وما سواها فشخصيات ثانوية تدور في فلكها أم على هامش حركتها.

## زغرودة لموت الدومري:

هذا عنوان الرواية يحمل إيحاءً يؤلف صورة ماضية أو صورة مرتقبة، وذلك مرهون بتقدير الكلام، ودلالة العهد الاجتماعي لانطلاق حنجرة امرأة أو رجل بالزغرودة. فإن قلت: هذه زغرودة لموت الدومري فقد مضت بانتهاء الإشارة إليها فهي تامة منتهية لا حياة فيها، وتحليلها يكشف عن روائحها سواء أكانت طيبة أو كريهة.

وإن قلت: إنما أريدُ زغرودةً لموت الدومري فهل من مجيب؟ فإن الزغرودة لما تقع لكنها مرتقبة، فهي زغرودة مترددة بين الماضي والحاضر والوقوع والاحتمال. فمتى تُطلق الزغرودة؟ للقبائل العربية مواقف تستقبلها بالأغاريد أو الزغاريد منها الأفراح بالزواج أو الانتصارات العسكرية، وكذلك في مواكب موت العظماء، وفي مواقف الشماتة بالخصوم، فبأي مناسبة يريد الموقف الروائي إطلاقها؟ والعنوان يومئ إلى السبب ألا وهو (موت الدومري) وربما ذهب بك الظن أن المقصود إغلاق صحيفة الدومري، ولا صلة للصحيفة أو إغلاقها بعالم الرواية من قريب أو بعيد ، ولو كان

للأمر صلة لأدركنا معنى الزغرودة من موقف مطلقها أهي فرح باستشهادها أم شماتة بموتها، والعنوان يرجح باب الشماتة.

فما الدومري؟ لفظ الدومري معروف في كلام البدو وأبناء القرى ببلاد الشام، فيقولون: هذه الأرض ما فيها الدومري. يريدون: ليس فيها أحد.

لكن مذهب اللغة في لفظ زغرودة يقع على ضفة أخرى تكشف عن طبيعة جوانية لاختيار العنوان من جهة المؤلف ربما لم يكن مقصوداً؛ لأن الفعل(زغرد) أصله (غرّد) فزيدت الزاي في أوله(1)، والزغرودة ليست للأنثى بل للجمل الفحل يدل على ذلك قول الحسن بن دريد الأزدي( ــ 321هـ): ((الزّغردة: ضرب من هدير الإبل يردّده الفَحْل في جَوْفه زغردَ الفحلُ، إذا هدر في غَلاصمه))(2) فهي زغرودة مكتومة يسمعها القريب، ولا يدركها البعيد.

ودلالة منطق الرواية لا يمنع إرادة بعضٍ مما تقدم لكنه يجعل الزغرودة لموت الرقيب في عالم الأحلام، وفي أثناء كتابة المذكرات السرية في دفتر زمرد الأحمر كناية عن خطر ما فيه، فتقع الزغرودة موقع الأسرار التي لا يعرفها إلا من دخل في دوامة العمل الروائي.

فالزغرودة صورة سمعية تتحول إلى مشهد في حال إطلاقها لتحركها في فضاء واسع غير مقيد بسجن الرواية على امتداد مساحتها من الهارية إلى صيداء مروراً بالشام وتل كلخ وفلسطين في ظل الكلام والذكريات.. ولا يمكن أن يقال عن حلم زمرد: إنه حلم توراتي، فهي ليست يهودية، ولا تقوم العودة على نص مقدس بل تقوم على حلم يعيد للمملكة الداثرة شبابها وطاقتها. ولا يمكن أن يقال: إنها نزعة سلفية لأنها ليست إسلامية؟ ذلك أن المملكة قامت قبل أن يأتي الإسلام، فإن قيل ذلك فصاحبة الدعوة زمرد في نهاية الرواية عادت إلى عالم الخفاء، وغادرت عالم الناطقين إلى عالم الصامتين، ولا يدري أحد إن كانت ستعود بدعوتها بعد آلاف السنين..فالزغرودة ماتزال محتملة الوقوع.لكنك إذا ذهبت اليوم إلى الهارية فلن تجد فيها الدومري على لغة البدو.

### زاد الروح الحرام:

إن الحرام صفة للزاد فما الزاد؟ ومن حرمه؟ ورد هذا التركيب اللغوي الحاوي على صورة توحي بالسكون وتوهم بالحركة والاقتراب من زاد الروح الحرام، تجد ذلك إذا صحبت الطبيب حسانَ، وهو يقرأ دفتري زمرد الأخضر والأحمر ((وبالتواطؤ مع حلا فصار يطلع على محتويات الدفتر ذي الغلاف الأحمر أحياناً، ودون علم زمرد، ولم يكن سلوك حلا هذا بريئاً، بل كان كمن يحاول دق إسفين في صخرة صماء متماسكة؛ لأن الدكتور وزياراته صارا بالنسبة لها زاد الروح الحرام الذي يشبه الأفيون من حيث ضرورته، وضرورة إخفائه، لأن إعلانه سيقود إلى الكارثة حتماً، وليس للدكتور أي علم بما تعانيه حلا مطلقاً))(3).

ففي هذا النص تواطؤ بين الطبيب حسان وحلا بنت العم مروان على زمرد، وجهة التواطؤ هي في ترك الطبيب يطلع على الدفتر الأحمر حيث تضع زمرد أحلامها، وجعلت لون الدفتر أحمرَ كناية عن منعه أو حرمته، وجعلت قصائدها في الدفتر ذي الغلاف الأخضر كناية عن حِلِّ قراءتها. لكن الأحلام ليست زاد الروح المقصود في العبارة بل الحب هو زاد الروح، ودل عليه رغبة حلا بزيارات الطبيب، وجعل حلا تتطلع إلى الطبيب ليكون عشيقاً زوجاً ليس من حق حلا، بل جعله زوادة حرام، وقد جعل الأمور بمقاصدها.فما من حرام في الجنس عند زمرد إلا إذا كان بالإكراه.وسيأتي في أحلامها ما يجعل الحياة كلها جنساً بجنس، والقضايا السياسية وسائل لجلب القوة والتسلط على الناس بحجة القضايا الكبرى. فالزاد الحرام أن تعشق امرأتان رجلاً واحداً تزحم إحداهما الأخرى في الطريق إليه من دون علمها وبغيبتها في النوم. ولا حاجة للحديث عن الألوان ولا الأفيون بين العلاج والإدمان، فلذلك موضع آخر بمقال آخر.

## ليل الفجيعة وعينها:

الفجيعة تتحول إلى ليل مكلل بالسواد والحزن، والفجيعة تتحول إلى كائن حي له عين يرى بها المصاب، وله أعصاب تتلف بما تراه. فقد بات الطبيب حسان ليله في المشفى مع زمرد يصور نوبة جنونها: ((فقد دخل غرفة المناوبة، ولم ينم. ليلٌ مر عليه أطول من ليل الفجيعة، فما أن ذكرته بسيرة الجنرال(يعني مطاوعاً) حتى قفزت إلى ذاكرته أوامر ذلك الجنرال الذي قاد المذبحة..))(4) فالليالي الشعورية تختلف عن الليالي الفلكية التي تحسب بالدقائق والثواني؛ لأن الليالي النفسية تحسب بالمشاعر والانفعال، فتكون ليالي الفرح قصيرة وليالي الحزن طويلة بسبب كثافة المشاعر المؤلمة والحزينة.

فليل الفجيعة طويل وليل الطبيب طويل: الأول مسوغ بفجيعة العدو الخارجي على صبرا وشاتيلا، وليل الطبيب مسوغ بخيانة أم زمرد، وتهديدات شريكها الجنرال مطاوع الذي ذكَّرَه بقوات الاحتلال نفسها. وكان ليل الطبيب بغيبوبة زمرد وأسبابها. لكن عين الفجيعة تظهر في كلام الطبيب وهو يصور الدمار ومحاولة العدو قتله، بقوله: ((أفاق بعدها فوجد نفسه في المشفى، وجراحه تنز دماً. فاجأته الحقيقة، حقيقة أنه لم يكن أمام مشهد تلفزيوني، بل كان في عين الفاجعة))(5) فقد طالت تلك الليلة بسبب مهاجمة المخيمات في لبنان، وكان مصاباً ببدنه فأفاق على الدم النازف من جسمه، فكان يظن ما جرى مسلسلاً في الرائي لكنه لم يكن كذلك بل كان عينَ الفاجعة، فهو يريد الفاجعة عينها لكنه أخرج التوكيد مخرج الصورة فالفاجعة إنسان له عين يرى بها، فقد تمثلت واقعاً حياً مؤلماً. ففي ليل الفجيعة طول ينقضي، وفي عينها حضور لا ينتهي.

**جثمان القنيطرة:**

هذا التركيب الإضافي يحمل صورة توحي بالموات، وتومئ إلى العار إذ قيمة المدن بسكانها، ودبيب الحياة فيها، والقنيطرة مدينة مدمرة قام العدو الصهيوني بتدميرها قبل خروجه منها. والقنيطرة عاصمة الجولان، وقد جاءت هذه الصورة صدى لموقف الجنرال مطاوع ضابط قوات الردع وزوج صفية أم زمرد لما زار المشفى فغضب لهروب زمرد والطبيب حسان.. وتأتي جثة القنيطرة في سياق وصف الراوي سيارة المرسيدس السوداء ودهانها وستائرها، بقوله: ((تغيب في لمحة بصر، كما أنها تمنع مرور البصر إلى داخلها بسبب ستائرها وزجاجها الدخاني، تماماً مثل غلالة الحقد التي جعلت الرؤيا دخانية وغائمة في رأس مطاوع، الذي كان يتباهى قبل قليل باستعادة جثمان القنيطرة، ثم يقسم إنه سيقتل هذا الوغد مروان بيده))(6) فدخان السيارة وأحقاد الجنرال مطاوع سواء في السواد، وتهديداته كتبجحه باستعادة القنيطرة جثة هامدة لا حياة فيها، وقد عادت، ولم يعد أهلها، وليست صالحة للسكن.

فالجنرال مطاوع يفخر بأمر لا يدرك نظرة الآخر إليه، ويهدد بما لا يستطيع فعله. والغرض بيان تعالي ذلك الفرد على المشفى والمرضى، وهم ليسوا عساكر، ولا ممن يأتمر بأمره. فمشهد مطاوع، وهو يرغي ويزبد كالبعير، وحركة سيارته المدخنة بالأحقاد تنفر المتلقين منه، ومن مهامه في حياة المدنيين، فوجوده خطر على أعراضهم وحياتهم، وليس فيه أدنى ضرر لدمار القنيطرة وسلامة الصهاينة من العقاب، وغياب القنيطرة جثة هامدة لا روح فيها يعد صورة رمزية لمحاولة استعادتها، وانتهاء قضيتها بمنطق الرواية التي تبدي يأساً من عودتها لانشغال الجنرال عنها بمتابعة الطبيب والمريضة في سورية ولبنان، وجعله من قوات الردع ليجعله عربياً من دون إخفاء بيئته أو قطريته. لكن جثمان القنيطرة مسألة كبرى، من جهة الحكم بموتها، ومن جهة وصف الضابط العربي بالإساءة، وهو الذي أعادها وأعاد ثلاثين قرية إلى جوارها استولى عليها العدو في حرب تشرين، واضطر إلى الخروج منها مضيفاً إليها مدينة القنيطرة الأرض الخراب بهمجية جنود العدو.

**البحر والموج:**

هذه صورة وصفية للبحر والأمواج تتلاحق من مركزه مترامية على الشاطئ عند أقدام زمرد إنها صورة أدبية يضعها الراوي ليحدث إطاراً في المكان وحركة في الزمان. وذلك كامن وراء قول الراوي: ((الموج يغسل ثغر مدينة صيدا، وزوارق الصيادين تطرز ساحلها بكل ألوان الطيف، وأنامل زمرد تسكب ذاتها فوق أوراق دفترها، تسكبها حروفاً، مرافئَ وأشرعةً:

**ليتني يَا بَحرُ مثلُكْ**

**ألطمُ الشُّطآنَ وَالخُلجانَ وَبِلادةُ المُرجان**

**وأزدادُ امتداداً وامتداداً**

..." تغلقُ زمرد دفترها كي تكتم جمر القصيدة، وتعود. تهرب إلى بيت العم مروان الذي لا تعترف بوجوده الجغرافية، ويهرب من ذكره التاريخ))(7).

وتعلق زمرد على شرودها إلى البحر بقولها: ((اعذروني على تصريحي، بهرني البحر، أول مرة في حياتي أشوف الموج والسفن، وقوارب الصيد، أنا آسفة آسفة))(8).

حاول المؤلف أن يطرد الدلالة الرمزية للبحر فأكد واقعية المشهد بإطلالة صيدا عليه، وسعي أمواجه إليها ليغسل ثغرها، وجعل الصيادين يطرزون الشاطئ باختلاف ألوان قواربهم، واختلاف ألوان رؤاهم، واتحاد مسعاهم في طلب الرزق من البحر. فكان البحر يطهر أدران المدينة من الليل وظلامه، ويطهر الصيادين من الجوع وضرامه، ويطهر زمرد من الألم وأحزانه فكتبت تفعيلتها التي أسماها المؤلف قصيدة بقصدها، وجعل تفاعليها تمتد وتنقبض كامتداد أمواج البحر.

والبحر رمز للغيب الواقع أمام الإنسان، والأمواج أقدار الناس تسعى إليهم بمقدار ما يسرعون إليها من حيث يعلمون أو لا يعلمون، والقدر جزء من اعتقاد زمرد كما يصرح الراوي في غير مكان من الرواية(9). والقصيدة حلم من أحلام اليقظة، والبحر فيها يومئ إلى العجز عن تحقيق زمرد أحلامها الكبرى، وإن بلغت بعضها سراً. وفي المقطع المنقول مر بنا جمر القصيدة، فما جمرُ القصيدة؟

**جمر القصيدة:**

جمر القصيدة تركيب إضافي يجعل القصيدة ناراً تتخامص على شاطئ صيدا فتبقى الجمار بعد أن تركت التأجج، وفي الصورة براعة توهج الجمر وتآكل اللهب وبصيص النار، لكن كيف اجتمع الجمر وماء البحر الذي طهر المدينة والصيادين وبهر زمرد فما قضى على نيران قلبها وعقلها، وإن كان قد أخمد أجيج النار، وأبقى جمارها حاضرة لتأكل حطب الحياة المتجددة..إنه جمر القصيدة دافعاً ومادة شعرية تتناولها، فتعبر بها عن نفس قائلها. فتجاور ضدان الماء والنار، والماء يطفئ النار لكنه لا يقضي عليها، فهما متجاوران في كينونة زمرد دموعها من ماء وأنفاسها من نار.

**مسامير النار والكلام:**

الرواية مملوءة بالمسامير المعنوية فلا يسلم منها موقف ولا شخصية ولا مقاصد الرواية الأساسية، لكن المقال يتناول مسامير السرير ومسامير الكلام. أما مسامير السرير فقد ظهرت عند الطبيب النفسي حسان في بيت أخته، وهو يراجع الصور في قصيدتي زمرد، حاول الهروب آيباً إلى دمشق منتصف الليل لكنه ((آثرَ العودة إلى الفراش، رقد فيه فوق مسامير من نار. وبعد قليل أحس ببرودة تنساح عن خده، وتوشك أن تدخل إلى أذنه، مسح ذلك الشيء بعصبية، ثم اكتشف بأنه ربما كان يبكي))(10) فقد تحول السرير في بيت

مدير ناحية تل كلخ ـ في الرواية وزوج أخته فيها ـ إلى مسامير من نار، مما يقتضي أن نوم الطبيب محال، فالمسامير واخزة، والنار محرقة، فاجتمع عليه آفتان من آفات الألم الوخز في جنبيه، وإن شئت في ضميره، والنار تأكل جلده، وإن شئت قلبه، فأنى له السكينة؟ وأنى له الاستقرار؟ وذلك كله من تأمل الصور في القصيدتين، وما فيهما من بوح خرج من غير رقابة؛ لأن الصور الأدبية تحاول تعقب البقايا في النفس وإخراجها إلى عالم الحس(11) فصورة الفراش وقد انقلب مسامير من نار تعبر عن مدى القلق والحرقة والعذاب في القصيدتين مما أصاب الطبيب بالتعاطف الإنساني، ذلك أن القصيدة ضرب من البوح شبه الواعي لكن الصورة تمويه على الوعي المباشر لإخراج معانٍ لا تظهر على سطح الصورة بل مخبأة في أعماقها.

وأما مسامير الكلام فقد جاءت على هامش موقف مضى وبداية موقف نهض تجد ذلك بالاندماج في سردية الرواية: بعد أن ذهبت زمرد بصحبة الطبيب إلى مطعم على الشاطئ ورسمها الطبيب العاشق ونسيت الصورة في المطعم قلقت ليلتها وحلا كانت تعلم سهرها فلم تستطع الذهاب إلى معهد تعليم اللغات هذا اليوم: ((وجاء موقف حلا معكوساً تماماً؛ لأنها أحست أن زمرد لم تنم، وعندما استفاقت واستعدت للذهاب إلى مدرستها، ودّعت زمردَ برشقة من مسامير شفوية، لذعتها مثل صب الزيت على النار: "مكتوب على ورق الخيار من يسهر الليل ينام النهار. والظاهر يا زمرد أن الحبيب طق وطار" تعقيبات حلا لم تكن بوجع المسامير وحسب، بل كان لها وقع المطارق فوق عظام زمرد المهشمة أصلاً))(12) كانت المسامير الشفوية كامنة في التمثيل الشعبي: (مكتوب على ورق الخيار من يسهر الليل ينام النهار...والظاهر يا زمرد أن الحبيب طق وطار) فهي لن تذهب إلى المدرسة في النهار لأنها سهرت الليل من أرق وقلقٍ، وبشرتها ببعد الحبيب، الذي (طق) بمعنى انفجر، وطار من يدها. فكان كلام (حلا) أشدَّ من وقع المطارق على عظام زمرد. المسألة في غيرة المرأة من المرأة، وتنازع المرأة والمرأة في رجل واحد. فالمسامير أصابت الطبيب حسان في تل كلخ وكذلك أصابت مسامير الكلام الشفوي زمرد محبوبته في صيدا كما لحقها التشبيه بصب الزيت على النار بما يحدثه من فرقعة. فالشخصيتان اجتمعتا في الحب ومسامير المعاناة المشتركة على تعدد ألوانها أماكنها وأبدان مصابيها.

## المشاهد والصور في أحلام زمرد:

الواقع أن أحلام زمرد طبقات منها طبقة شعرية، ومنها طبقة الغيبوبة، ومنها طبقة المنام كما ينام الناس، وارتباط الشعر بالجنون وارتباط الفن بالجنون والكهانة بالجنون مما يقرب فعلها الروائي من الكهانة التي ترى الماضي كما لو عاشت فيه، وتحلم به كما لو كان مستقبلاً قادماً من رحم الغيب كأمواج البحر التي تنقاد إلى

الساحل لا محالة، فماذا رأت؟ وكيف تحققت تلك الأحلام من بعد؟

ويمكن استعراض بعض الصور من تلك الأحلام لبيان المعاناة التي تحيا فيها زمرد في عمقي الرؤية والفكرة بما يتعدى الموقف من صدمة خيانة أمها صفية وخطيبها الجنرال مطاوع.

## المقابر الفرعونية:

الحلم دون الرؤيا التي هي جزء من سبعين جزءاً من النبوة، بيد أن تعريف الحلم عند فرويد هو: ((الحلم صورة من صور التعبير عن اندفاعات تظل تحت ضغط المقاومة في خلال النهار، ولكنها في أثناء الليل تستطيع أن تجد معززاً تستمده من موارد تهييجية عميقة الطبقة))(13) فسيجموند فرويد يرى الحلم صورةً من صور التعبير عن اندفاعات المكبوت في العقل الباطن تندفع في صور الحلم، ويكشف سرها علماء الأحلام الذين يدركون الرموز الأصلية في الحلم، ويعرفون بالدربة الأجزاء التكميلية فيه.

فالحلم تنفيس أمواج مندفعة من الأعماق القصية إلى السطح فالشطآن فمحاضن الأصدقاء أو كراسي الاعتراف أو دفاتر الخواطر أو الأدعية المتوجهة إلى الله أو الاعتراف لأطباء الأعصاب..

فالحلم صورة من صور التعبير لكن الصورة هنا حلم يعلو الواقع، ودون أحلام الغيبوبة، وأحلام النوم التي تتخذ الصور مركباً للبوح، والصور النفسية إذا تحولت إلى كلام صارت صورة لفظية فإن جاءت في الشعر فهي صورة شعرية، وإن جاءت في الرواية فصورة روائية، وكذلك المشاهد الروائية تحمل الأحلام وغيرها.. والوقوف على بعض أحلام زمرد يكشف عن أعماقها الحضارية الخبيئة بعيداً من تجربتها في خيانة عشيقها وأمها، إذ قرأ الطبيب حسان ما رأت زمرد في حلم من أحلامها:

((وقد لفت نظري أن هناك قبوراً جاهزة، وينقصها الغطاء فقط: منها قبور مخصصة للصغار مثل صندوق، تمّ توسيد الطفل به، وضعوا بجانب رأسه حوجلة من فخار رديء الصنع تحتوي سائلاً لم أتبينه، وما يشبه الصحن، وقد وضع فوقه نوع من الحبوب. وبعدها حمل الرجال قطعة مسطحة من البازلت، وغطّوا القبر بها. إن وضع بعض الطعام ضمن المدفن دليل على قناعتهم بعودة الميت للحياة. فإما أن تكون تلك الشعوب فقد أخذت ذلك عن الحضارة الفرعونية، أو ربما تكون الفرعونية قد أخذته منهم))(14) ورأت الثياب السومرية(15).

للقبر مدلول ظاهر في الرواية، وله دلالة خاصة في التأويل؛ لأنه واقع في حلم شخصية من شخصيات الرواية، وهي زمرد.

والقبر عند ابن سيرين له تأويل جاء في قوله: ((وأما القبر المحفور في الأصل، فقيل: هو السجن في التأويل.والقبور الكثيرة في موضع مجهول تدل على رجال منافقين..))(16) فالقبر هو خوف من السجن، وكثرة القبور تدل على صناديق الأسرار ألا وهي القلوب الساكنة في

الصدور، وأصحابها يظهرون للغالبين على أمرهم خلاف ما يبطنون بغض النظر عن مصطلح الإيمان والنفاق الدينيين، ذلك أن الضعف يوجب التقية..

فالقبور بلغة الأحلام رموز لأشياء موصولة بعالم الأحياء، وموت الأطفال يعكس حلمها بالزواج والإنجاب، والموت إشارة إلى أن العلاقة السرية بالطبيب ستثمر طفلاً يموت قبل موتها، فقبره جاهز في نفسها، وربما يكون هذا التأويل أقرب إلى منطق الرواية أكثر من كلام ابن سيرين. والإيمان ببعث الموتى في قبورهم، وتأمين بعض حاجاتهم يعكس ضد الموجود في الحلم أي الشك في وجودها والخوف عليهم من الجوع جعلهم يضعون الطعام القليل إلى جوارهم مما يوجب تجهيزهم بزوادة السفر، ولا يعكس هذا الأمر يقيناً بالضرورة.

وحضور عادات الفراعنة في الدفن محاولة لتثبيت الحلم بواقع تاريخي، والثياب السومرية تحمل إشارة إلى ديانة السومريين، وعلاقتها بعقائد أبناء تلك المقبرة الذين جمعوا عادات الفراعنة وعقيدة السومريين.

### صور من أحلام الغيبوبة الأولى:

أحلام الغيبوبة في انقطاع الحواس عن المحيط وانطفاء مصباح الرقيب أو موت الدومري فرصة للتعبير بالصورة عما ترى المريضة زمرد فقد كان الطبيب سمع زمرد تهذي في غيبوبتها، فتحدث الراوي عنه بقوله: ((وفي أجواء العتمة بدأ يستعرض ما هذرت به زمرد "كلمة كلمة": بيوت تشبه المقابر، رجالٌ قصار القامة يغطيهم الشعر، نساء شبه عاريات، وحفلة ذبح الثور بالحجر المصقول. تهيؤات لا يمكنني تفسيرها، وأنا الطبيب النفسي: أهي العقل الباطن؟ أم أنها تفسيرات فرويد عن الأحلام. ثم إنها لم تكن في حلم، وإنما كانت في غيبوبة قصيرة لا تتجاوز الدقيقة..))(17).

في الحلم تعري النساء وذبح الثور والرجال القصار الذين يغطيهم الشعر في صورة بدائية تعكس حلم المرأة بواحد منهم على مذهب فرويد كما سيأتي. أما التعري فقد قال النابلسي: ((هو في المنام يدل على سلامة الباطن، وربما دل على ما يوقعه في الندم))(18).

فكلام النابلسي يومئ أن زمرد ترى سلامة باطنها في تعري غيرها، والتعري يكون بالبوح عما في النفس، وهي تتحرر مما فيها من هموم وأحزان بما تبثه للطبيب النفسي، وما تختزنه لنفسها في دفترها الأحمر، وتخشى أن يشاع ذلك عنها، فتندم على انكشاف باطنها للناس؛ فكأن الناس، وهم يَعرُون من الثياب يريدون الكشف عن قلوبهم التي في صدورهم، ولما كان ذلك محالاً اكتفى كل منهم بالتعري في المنام بعيداً عن عيون الرقباء.

وأما الحجر المصقول المتخذ أداة لذبح الثور فقد أومأ فرويد إلى تأويله بقوله: ((ومن المرجح أكبر الترجيح أن **جميع الآلات والأجهزة المعقدة** تقوم في الحلم مقام الأجهزة التناسلية وأعضاء الرجل عادة ــ تلك الأعضاء التي لا يكل الحلم من وصفها.

وشأنه في ذلك شأن النكتة. ولا شك أيضاً أن جميع الأسلحة والعدد تستخدم رموزاً إلى عضو الرجل..ومن السهل أن نتبين كذلك أن المناظر الطبيعية المتجلية في الحلم ـ وبخاصة إذا احتوت جسوراً أو قمماً تعلوها الأشجار ـ هي أوصاف للأعضاء التناسلية))(19) فالآلة الحادة إشارة إلى العضو التناسلي للرجل، وذبح الثور هو ذبح للاحتفال بالجنس والحرية يدل على ذلك قول ابن سيرين: ((**الثور** في الأصل ثور عامل وذو منعة وقوة وسلطان ومال وسلاح لقرنيه إلا أن يكون لا قرن له فإنه رجل حقير ذليل فقير مسلوب النعمة والقدرة مثل العامل المعزول والرئيس الفقير. وربما كان الثور غلاماً لأنه من عمال الأرض، وربما دل على النكاح من الرجال لكثرة حرثه))(20) فالثور المتمنى ذبحه هو رقابة المجتمع التي تحجز حريتها.

## صور من أحلام الغيبوبة الثانية:

قالت زمرد في حلمها: ((فبعد أن شاهدت عدداً من الرجال يذبحون ثوراً قزم القامة بالحجر المسنون، شاهدتهم اليوم يسلخون جلده بعدد من الأحجار البازلتية المشظاة ويجرمون لحمه على شكل رقائق، يتم نشرها فوق أكوام من الحجارة السوداء. هذا بعد أن تم شيُّ بعضها على نار الحطب خارج البيوت، وضمن أسوار الزرائب. وشاهدت رقصاً لم ترَ مثله في حياتها الحالية. كان رقصاً منظماً، وعلى أنغام أبواق مصنوعة من قرون الثيران، أو من قرون التيوس، بالتناغم مع قرع النساء فوق جلود حيوانات شد كل منها إلى أربعة(21) عصيٍّ على شكل إطار، وبعدها توزع القوم أزواجاً، منهم من دخل المساكن الحجرية الواطئة، ومنهم من رمى أنثاه فوق أرض الحظيرة فوق البعر والسخام، ومنهم من انفرد بأنثاه خارج أسوار الزرائب، ثم اضطجع فوقها دون أي ارتياب.))(22) الثور كما يرى معبر الرؤيا من العرب يستخدم للحرث، والنساء عند العرب كالأرض للزارعين، فهو رمز للجنس، وذبحه على طريقة نزار قباني(23):

(اشتقتُ إليك.. فَعَلِّمني
ألاّ أشتاقْ..
عَلِّمني..
كَيفَ أَقُصُّ جذورَ هَوَاكَ مِنَ الأعماقْ
عَلِّمني..
كيفَ تموتُ الدَّمعةُ في الأحداقْ..
عَلِّمني..كيفَ يموتُ القلبُ..
وتنتحرُ الأشواقْ..
علمني كيفَ يَمُوتُ الحب وتَنْتَحِرُ الأشواقْ)

فالحب يموت بالوصال أو الفراق الأبدي، فهي تريد أن تنهي المعاناة بذبح الثور على طريقة بدائية، والجنس نفسه كما يصوره الحلم يتم في أغلب الأحوال بالطريقة عينها من أيام الفراعنة والسومريين ومملكة الهارية على هذا النحو لا تغير في صورته إلا نادراً، وهي تتمنى في عقلها الباطن لو مارسته علناً فوق البعر والسخام لا فوق

الحرير كما تمارسه أمها والجنرال، أو خارج حدود الزرائب كالحيوانات التي تمارسه في الزريبة وخارجها. فهل هذا الحلم يؤلف مخرجاً من مشكلات زمرد ذات الأحلام السياسية والتاريخية.فهل حل المشكلة الجنسية سيطفئ نيران الغدر والخديعة والمكر التي كويت بها؟ وهل ستعود جثة القنيطرة حية إذا جاهر الناس بعلاقاتهم الجنسية؟ وهل تقوم الأوهام مقام الواقع بمساميره ومطاردات الجنرال ورقابة المجتمع؟!!

### صور من أحلام النوم:

العودة إلى أحلام النوم بعد اجتياز أحلام الغيبوبة لا يعكس خروجاً على أصلٍ بمقدار ما يجد المرء أحلام الغيبوبة فرعاً على أصلٍ مقررٍ هو أحلام النوم، والعودة إليها هي عودة إلى دفتر زمرد الأحمر. ومما قرأه الطبيب حسان فيه قولها: ((كانت رحلتي لهذه الليلة إلى الأكمة الأخرى، والتي كان سكانها الأكثر طولاً، وقد ظهر لي أنهم يعيشون حياة طبيعية، فيها الرقص والغناء مثلما فيها من الصراعات والاقتتال، فيها أطفال ويافعون وشباب وكهول ومسنون، لكنني لاحظت أن وجود الرجال الأقصر القادمين من الأكمة الأولى بينهم قد بدأ يغير من سلوكاتهم.

وخاصة عندما بدؤوا ببناء أفران لتفحيم العظام كمثيلاتها التي بنيت في الأكمة الأولى لكن بوجه اختلاف بسيط، وهو أن الأفران أخذت هنا أشكالاً هندسية، وصارت على شكل غرف ذات زوايا قائمة تقريباً، وبعد تصاعد الدخان من تلك المفاحم بدأ يتغير سلوك الرجال؛ لأنني شاهدت حادثة مقززة يبدو أن تنفيذها كان لاكتشاف مدى تأثير دخان المفاحم على سلوك السكان في الأكمة الثانية. رجل من القصار يمسك بامرأة من الطوال، ويطرحها أرضاً، ويقوم باغتصابها علانية، كان يتلذذ فوقها، وهي تعوي مثل ذئبة ثكلى. والعديد من الرجال الطوال يشاهدون، ولا يتدخلون. راقبت العملية بهدوء. المشهد كرّهني بالرجال كافة، تصورت نفسي مكانها، وانتابتني المشاعر التي تعيشها المغتصبة الإحساس القاتل بالغلب والانهيار))(24).

الأفران والاغتصاب ونفي الحمية عن الرجال الطوال وقد اغتصبت امرأة منهم. أما الأفران ففيها النار التي تؤلف مصدراً من مصادر التطهير لكنها لم تكن في المشهد مشتعلة، وسماها مفاحم، والفحم طاقة كامنة بالنار كما أنه حصيلة للنار، وممارسة الجنس برضى الفريقين ليس فيه مأثمة في سياق الحلم لكن الاغتصاب يحمل بشاعة تليق بما جرى لأمها مما يوافق أن أمها كسرت زجاجة العطر كما سيأتي.

### الحلم الأخير:

وفي الدفتر الأحمر نفسه كتبت زمرد: ((ما الذي يجبرني على رحلة العذاب تلك؟ لا بد من أن عقلي لا ينام. إن محنتي جاءت من نافذة فتحها عقلي على الماضي البعيد

ولآلاف السنين، بالأمس ـ وفي كل رحلاتي السابقة ـ شاهدت ممارسات جنسية هادئة، فيها كل الرضا والاستمتاع، ولم ألحظ أن واحدة قامت من تحت رجل، وعليها علائم للغضب أو التذمر، لكن ما كان يغيظني هنا أن تلك المشاهد كانت تذكرني بالمشاهد التي حفرت في ذاكرتي بين أمي والجنرال...))(25).

فبعد أحلامها تطهرت نفسها من الشعور بالإثم فقالت تلتمس الأعذار لأمها: ((الآن أنا أعذرها، أمي كانت فريسة للأقدار، أرملة ولمدة تزيد عن العشر سنوات، فرضت على نفسها الحرمان، تحت سطوة وظلامية الأعراف والتقاليد العوراء، حاولت في البداية التماسك أمام إغواء خطيبي مطاوع لها، كسرت أول زجاجة عطر أهداها لها لكنها لانت..))(26).

مما تقدم تبدو أحلام النوم والغيبوبة مساربَ للعقل الباطن لتطهير زمرد من الشعور بغدر خطيبها وخيانة أمها لها ولأبيها وللعادات والتقاليد، وتواصلت إلى أن وقعت بالزنا المسمى الزواج السري، فعرفت سطوة الجنس على المرأة فبدأت تلتمس العذر لأمها فذهبت لتخليصها من مشفى المجانين. تأكدت أحلام زمرد بما قدمه التلفاز السوري من صور للآثار المكتشفة في خربة الهبارية(27) فتأكدت الأحلام بما نقله التلفاز من صور المكان، واكتملت صورة الحياة فيه بما قدمته أحلام زمرد من خيال لصور الحياة الإنسانية فيه فاكتملت الصورة والمحتوى معاً، واشتد الشوق في العقل الباطن لرؤية المكان في دنيا الحس، وإن تمنعت في أول عرض عليها لزيارة ذلك المكان في رحلة جماعية لجمعية جغرافية.

## الرحلة إلى الهبارية:

هناك في الهبارية بدأت نهاية الرواية بإفصاح زمرد عن أمر اعتقادي فقالت وهي تجلس على صخرة من صخور الهبارية: ((أنا كنتُ قبل آلاف الأجيال أسكن هنا))(28) المكان الذي يقول المرء عنه: إنه كان هنا من قبل هو رحم الأم(29)، وهو في منطق الرواية يؤكد مذهب القائلين بعودة الروح إلى أبدان أخرى بعد موتها بآية تذكر بعض الناس ما كان في حياتهم الماضية.

وفي الهبارية تتعانق صور الواقع وصور الأحلام، وتحدثت زمرد عن ذاكرتها التاريخية بقولها: ((المدافن هنا مشتركة مع مدافن الخربة الأخرى الهبارية، ولدينا ثلاثة أنواع من المدافن: أولاً مدفن زعيم الهبارية، وقد شاهدت مراسم دفنه هنا، لكن ما يدمي الروح هو أن زعيم الهبارية لا يدفن وحيداً بل كانوا يدفنون معه شخصاً حياً، ربما كان ذاك الشخص قد أغضب الزعيم فاختاره لمرافقته إلى الآخرة. شاهدت أحد الرجال القصار يخرج الشخص المغضوب عليه من أحد الثقوب السوداء، وهو مجبر على السير على أطرافه الأربعة، يقوده بحبل أحكمَ حول رقبته، أدخل من هنا، أجبر على الاستلقاء داخل اللحد ثم وسد الجثمان فوقه، غُطي اللحد بهذه البلاطة التي يزيد طولها على ثلاثة أمتار، وعرضها يصل إلى

المترين...النوع الثاني هو مدافن العامة المنفردة، والتي تتألف من خمس صفائح بازلتية فقط، ولا يحيط بها جدار. والنوع الثالث مخصص للأطفال كما ترون، وهناك قبور يبدو أنها مخصصة للغرباء، تعالوا وشاهدوها هي عبارة عن شقوق طبيعية في البازلت كان يرمى بها الغريب))(30).

هذا الحلم يحاول إثبات وقائع تاريخية معززة بآثار القبور نفسها، وجعل القبور دالة على الأحوال الطبقية للمجتمع في تلك المملكة فبعضها ملكي للملك والثاني لغيره كالذي آذاه في حياته فدفن مع الملك الميت وخصمه حي، والنوع الثالث للأطفال، والرابع للغرباء، ويرمون في شقوق في الأرض. وإذا جعلت الأرض أماً للناس رميتهم في أتون تفسير فرويد فقد عادوا إلى رحم أمهم الأولى، والبلاطات تومئ إلى زوال الاختلاف والخوف على الأرزاق والثياب والجنس.

فهل كانت كلماتها تومئ إلى نهايتها؟ مؤدى ذلك أنها ستدخل النفق(شق في الأرض) يدل على ذلك **أن زمرد تدخل النفق في الهارية، ويتبعها الطبيب حسان والمشرف الجغرافي على الرحلة:** ((وعندما توغلت في النفق أمامهم لم يكن أمام الدكتور من خيار غير اللحاق بها، وكذا الجغرافي المشرف على الرحلة فقد خجل من أن يبدو أمام الرحالة بالخائف، تعجل باللحاق بهما. وعندما ابتعدت عن أسماعهم أصوات من ظلوا خارجاً صدرت عن الدكتور صرخة، وقد فوجئ بسقوط المصباح من يده وانطفائه، ثم اصطدم رأسه بما يشبه الجدار؛ مما أفقده البوصلة، وأضاع الاتجاه، وانقطعت الصلة ما بينه وبين زمردته بشكل فجائي، ناداها بذعر فلم تجب. كان الجغرافي خلفه مباشرة، وكان متماسكاً أكثر منه. وقد أحس بالخطر أكثر منه أيضاً، تشبث به وجره إلى الخلف بعنف، وعندما برز لهما بصيص النور، وصارا يسمعان هرج الرحالة عند باب النفق حاول الدكتور التملص منه والعودة إلى النفق للحاق بزمردة، لكن المشرف استمر يتعلق به ويجره باتجاه الخارج))(31).

ولتفسير سقوط الطبيب عند فرويد: ((فأما أحلام السقوط فيغلب عليها الطابع الحصَري، ولا توجد صعوبة عندما نتصدى لتفسيرها إذا حدثت هذه الأحلام مع النساء، يذهبن إلى تفسير هذه الأحلام بأنها غالباً ما تعني الاستسلام الرمزي للمرأة لدوافع الغواية الجنسية..))(32) واستسلام الطبيب للواقع والقدر وقلة الحيلة والقوة على إرجاع زمرد، وتنتهي الرواية باختفائها من النفق كله لأن شباب الرحلة كشفوا النفق فلم يجدوا شيئاً، فكان اختفاؤها كظهورها على مسرح الحياة مرهوناً بإرادة مبدعها لا بموجبات رؤيتها أو موقفها.

مما تقدم يتبين جدية الرواية وعمق الرؤى فيها سياسية واجتماعية ودينية على أنها ليست قوية الجاذبية، على سهولة لفظها، ولعل اختيار المؤلف أن يجعلها رواية شخصيات، ومحاولته التشويق إلى معرفة اسم الشخصية بعد التعبير عنها بصفتها،

ويطول تحدثه عن الصفة قبل إبراز اسمها، وثمة غياب في بعض الأحيان عن مجرى الرواية(زمرد وحسان وصفية) يجعل المرء يظن أن الأمر انتهى هناك أو هنا..إن جاذبية العمل الإبداعي في القدرة على خلق المواقف المتوترة وتفسيرها بعد حين بتبادل المواقع بين الشخصيات حول الموقف نفسه بغيابه في بحر الماضي أو بحضوره في الحال، أو بتوقعه.. فجاذبية العمل في شد المتلقين لا تكمن في موضوعه ولا في وصف شخوصه بل بطرق السرد الروائي، وتقنيات الحركة في عوالم الرواية وهندسة لغات الشخصيات بما يناسب مواقعها من العالم الافتراضي للرواية. فالزغرودة لموت الدومري عمل روائي في صورة العمل الروائي(قصة+تحليل الشخصيات+تفسير المواقف) وهو عمل مثير من جهة الأفكار التي يتناولها والرؤى التي يبثها مما يجعله يستعير من محيطه أكثر مما يخلق من الحياة والحركة والتنسيق والإبداع. وقامت الصور الفنية والمشاهد الحية بمهمة إخراج مكبوتات زمرد من حجاب النفي إلى عالم الحسّ بقوة منطقها وقدرتها الرمزية وطبيعتها القابلة لتأويلات متعددة، تغني العمل وتمتع المتلقي. فهل نقف على تحليل بنية الشخصيات الروائية من لغتها مرة ومن مواقفها مرة أخرى؟ ومن مواقعها في الحياة الروائية مرة ثالثة؟

---

### الهوامش

(1) انظر: اللغة العربية معناها ومبناها، د.تمام حسان، القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م: 153

(2) جمهرة اللغة، لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد ( ـ 321هـ) تحقيق: د.رمزي منير بعلبكي، بيروت ـ دار العلم للملايين، ط1، 1987م: 1146/2.

(3) زغرودة لموت الدومري: 188.

(4) زغرودة لموت الدومري: 14.

(5) زغرودة لموت الدومري: 14 ـ 15.

(6) زغرودة لموت الدومري: 26 ـ 27.

(7) زغرودة لموت الدومري: 31 ـ 32.

(8) زغرودة لموت الدومري:32.

(9) انظر: زغرودة لموت الدومري: 273، 279.

(10) زغرودة لموت الدومري: 58.

(11) انظر: الإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان التوحيدي، صححه وضبطه: أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت وصيدا ـ المكتبة العصرية، (د.ت): 136/3.

(12) زغرودة لموت الدومري: 60.

(13) تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، ترجمة مصطفى صفوان ومراجعة مصطفى زيور، القاهرة ـ دار المعارف بمصر، ط2، 1969م: 596.

(14) زغرودة لموت الدومري: 192.

(15) زغرودة لموت الدومري: 202.

(16) تفسير الأحلام، لمحمد بن سيرين ـ (110هـ) تحقيق: فادي محمود العجلاني، حلب ـ دار الرضوان، 1430هـ ـ 2009م: 74.

(17) زغرودة لموت الدومري: 57.

(18) تفسير الأحلام، لابن سيرين: (عري).

(19) تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، ترجمة مصطفى صفوان: 362.

(20) تفسير الأحلام، لابن سيرين: 229.

(21) الصواب: أربع عصي لأن العصا مؤنثة.

(22) زغرودة لموت الدومري: 62.

(23) الأعمال الشعرية الكاملة، الشاعر نزار قباني، بيروت ـــ منشورات نزار قباني، [د.ت]: 1/675.

(24) زغرودة لموت الدومري: 199.

(25) زغرودة لموت الدومري: 213.

(26) زغرودة لموت الدومري: 279.

(27) زغرودة لموت الدومري: 314 ـ 315.

(28) زغرودة لموت الدومري: 314.

(29) انظر: تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان: 402 ـ 403.

(30) زغرودة لموت الدومري: 317.

(31) زغرودة لموت الدومري: 320.

(32) تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، القاهرة ـ مكتبة مدبولي، ط1، 1417هـ ـ 1996م: 446.

## الوراقة:


1. الأعمال الشعرية الكاملة، الشاعر نزار قباني، بيروت ـــ منشورات نزار قباني، [د.ت].
2. الإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان التوحيدي، صححه وضبطه: أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت وصيدا ـ المكتبة العصرية، [د.ت].
3. تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، القاهرة ـــ مكتبة مدبولي، ط1، 1417هـ ـــ 1996م.
4. تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، ترجمة مصطفى صفوان ومراجعة مصطفى زيور، القاهرة ـــ دار المعارف بمصر، ط2، 1969م.
5. تفسير الأحلام، لمحمد بن سيرين( ـــ 110هـ) تحقيق: فادي محمود العجلاني، حلب ـ دار الرضوان، 1430هـ ـ 2009م.
6. جمهرة اللغة، لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد ( ـ 321هـ) تحقيق: د.رمزي منير بعلبكي، بيروت ـــ دار العلم للملايين، ط1، 1987م.
7. زغرودة لموت الدومري، لجميل سلوم شقير، دمشق ـــ دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2010م.

اللغة العربية معناها ومبناها، د.تمام حسان، القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م.


□□

وإلى لقاء..

# رسائل إلى السماء

□ محمد رجب رجب

## .1.

أيتها السّماء: إني عبد الله الضائع، الأرض تأخذني إلى قيعانها مِنْ قدمي، والشمس تشدني إلى عليائها من أذني، فلا إلى الأرض اغتديت ولا إلى النجوم استويت.. عيناي ذبالة سراج، أذناي شجر تاحور، لا أحد يناديني باسمي، ضاع أو سرق ما عاد يعنيني، فلا أنا أعرف نفسي ولا نفسي الآن تعرفني، فما حاجتي لأسماء وألقاب أيتها السماء؟.

## .2.

أوسعتُ قلبي لنجيٍّ أورضيّ.. جاءتني الغربان، تنمّر حولي الذؤبان.. نعقوا.. جَعَروا، خِفتُ أيتهاالسماء فأوصدت أحلام سنابلي وأزلجت أبواب عنادلي علّ الربيع يطرق نوافذ روحي التي ما زالت مشرعة.

## .3.

تجولت في شوارع الوفاء، ألفيتها مقفرة. سألت أرصفتها، أبواب حوانيتها، اليمام والحمام.. لا أحد يجيب. كان على النافذة دوري يبكي.. يغني.. لا أدري. ما أعرفه أيتها السماء أن بقايا أولئك الذين أحبهم ما زالت معلقةً على أعمدة الضياء.

## ـ 4 ـ

سألت أروقة الصمت في حجارة الدروب: ما يحزنها؟ قالت: يزورني المتعبون، أقيم بين أكفهم، أسمع وجيب آهاتهم. لا قبرات الوطن تغنيهم. ولا مصابيح الدجى تناديهم. قلت: والشمس والرياض، والكنوز؟ قالت: الجيوب طواحين، والنيوب أفانين.. وخيل تجوب قارعة المساء. فيا أيتها السماء هل بين الأرض والنجوم أبواب يفتحها الرّياء ويقنط دونها الوفاء..؟

## ـ 5 ـ

زجرت حوذي التاريخ: كيف لا تركض خيلك بين أقمار المسافات؟

قالت: والطربوش؟

قلت: ما للطربوش والدروب؟

قال: إنه بركتي. إذا سقط ستقذفني الملائك بغضبها.. سيهجرني الأولياء، ويشتمني العلماء، ويسلخ جلدي الأمراء.

قلت: والحضارة؟

قال: سأسأل عنها الكتب الصفراء، والحبة الزرقاء، وأضرحة الشفعاء، ودكاكين جهابذة الخُيلاء.

أدركت حينها أيتها السماء، كيف يقتالنا الأدعياء، ويقتتل بيننا الإخاء، وكيف نصلب فوق طواحين الهواء.

## ـ 6 ـ

في غوغاء الدروب أضعت وجهي.. حدائق مخيلتي.. ركام أحلامي. الخماسين تنتهب الجلنار، تغتبق عناقيد النهار.. كتب الفراش قائمة اعتراضات، ملايين العصافير تظاهرت، أبرق الجوري للأمم المرتحلة... كان "البلدوزر" يضحك ملء شدقيه، أما "الغربان" فأشهرت نياشينها واستنفرت أساطينها. قال طفل لأبيه: أين سألعب يا أبي. أتسمعين أيتها السماء؟

## ـ 7 ـ

تبرأت من ألسنتها ـ ذات غرورٍ ـ جوقة الديوك: سنقتل.. سندبح.. سنرمي في البحر. أطلق عفريت الجن هَيْدَبَةَ الدموع.. بكاه الأطلسي، رثا لحاله الهنديّ، تأبطه المرمريّ. وعلى أريكة الرمال قمقم[1] الديوك.

قال عتيُّهُم: نأخذه "بالسيف والمزراق".

قال فتيُّهُمْ: نرقص في إيوانه.

قال أشعَبُهُمْ: نشاطره الزّاد.

قال ربيبهمْ: نطارحه العِناق والمهاد.

طرب الديكة.. غنوا للعفريت، ناصبوه الولائم.. أسلموه العزائم، ألبسوه التمائم. وحينما ائتلفوا اقتتلوا، تنابذوا الألقاب. الديكة في هَرْجٍ وَمَرْجٍ، وَعَرْجٍ وَفَلْجٍ.. أما العفريت فما زال يتثاءب، وَمِنْ عَلٍ، وعلى حلومهم أطلق ملايين القهقهات. أشاهدة أيتها السماء؟

## ـ 8 ـ

حينما تواثبت الرّوم، وارتقت الحناجر الحلقوم.. شَرَّعَتْ نينوى أعتابها ورفعت لأسيادها أنخابها. قال آخر عباقرة النّشامى: إن جيكور تكفيني. فبحث اللهفة والدموع، وزمزم والنجوع.. ماذا أنت فاعلة أيتها السماء..؟

□□

---

[1] إشارة للقمم العربية.